

فَارِسٌ  
كَلْمَانٌ

701-098  
CBL  
SLIPR

தேடலும்  
படைப்புலகமும்

(ஓவியர் மாற்கு சிறப்பு மலர்)

தொகுப்பு :

அ. யேசுராசா  
இ. பத்மநாப ஜயர்  
க. சுகுமார்

தமிழியல்

**Title :** *Thedalum Padaippulagamum*  
*(An Art Souvenir in honour of  
Artist A. Mark)*

**First Edition :** *August, 1987*

**Publishers :** *TAMILIYAL  
36, Kaladdy Amman Road,  
Jaffna. (Sri Lanka)\**

**Cover Art :** *A. MARK*

**Lay-out :** *AROOPAN*

**Offset Production :** *THAVAM  
Kalaimahal Printograph  
456, Navalar Road,  
Jaffna.*

**Block Makers :** *CHITRALAYA  
18, Stanley Road,  
Jaffna.*

**Printers :** *NEW ERA PUBLICATIONS LTD.  
267, Main Street,  
Jaffna.*

**Offset Printers :** *ST. JOSEPH'S CATHOLIC PRESS  
Jaffna.*

**Price :** *Rs. 100.00*

## பதிப்புரை

ஓவியம், சிற்பம் போன்ற கலைகள் அதிகம் அக்கறை காட்டப் படாதவையாகவே எம்மிடையில் இருந்து வந்துள்ளன; அதனால் தான் பரந்த வளர்ச்சியினை இத்துறைகளிற் காணமுடியாதுள்ளது. ஆனால், சமீபகாலமாக இதில் சிறிய மாறுதல்கள் தெண்படுகின்றன. இரண்டொரு கண்காட்சிகளும், ஓவிய வகுப்புகளும், ஓவியம் பற்றிய கருத்துப் பரிமாறல்களும் நடைபெறத் தொடங்கியுள்ளன. ஏற்படத் தொடங்கியுள்ள இவ் விழிப்பினை ஆழப்படுத்துவதும், பரவற்படுத்துவதும் இன்று மிக அவசியமானதாகின்றது; தொடர்ந்த இயக்கம் இதற்குத் தேவை.

மாற்று அவர்கள், எம் மத்தியில் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததோர் ஓவியர்; தமது கலைச் சிறப்பினால் எம்மை மகிழமெப்படுத்துவவர். நீண்டகாலமாகவே, தளர்வருது படைப்புக்களை உருவாக்கி வருவதோடு, பயிற்சி வகுப்புக்களையும் அவர் நடாத்தி வருகிறார்; ஓவியத்தில் நாட்டமுற்றவர் எனத் தான் காணும் யாரையுமே, உந்சாகப்படுத்தியும் வருகிறார். பிரதானமாக நவீன ஓவியங்களையே உருவாக்குகின்றபோதும், கணிசமான அளவில் நவீன சிறபங்களையும் உருவாக்கியுள்ளார்; இப் படைப்பாக்கங்களின்மூலம் தன் தனித்த ஆளுமையினைப் பதித்தவராகவும், தெரிகிறார். சமூக அங்கீகாரங்கள், வசதிகள் போன்றவற்றைக் கருத்திற்கொள்ளாது ‘தேடலும் தனது படைப்புகளும்’ என்று, இயங்கி வருகிறார். ஓவியமும், சிறபழும், புதிது படைக்கும் நாட்டமும் இவரிடமிருந்து பிரிக்கப்பட முடியாதவையாகும். தனது கலை பற்றித் திடமான நம்பிக்கை கொண்டுள்ளபோதும் எளிமையும், தன்முனைப்பின்மையும் அவரது சிறப்பான பண்புகள். இத்தகைய மேன்மைக் கலைஞரோராகுவரின் கண்காட்சியொன்றினைப், பெரிய அளவில் நடாத்த ஆயத்தங்கள் செய்து

கொண்டிருந்தோம்; அதையொட்டி அவரைக் கௌரவிப்பதாயும் — ஓவியம், சிற்பம் பற்றிய பிரக்ஞையை விரிவுபடுத்துவதாயும் — அமையக்கூடிய சிறப்பு மலரொன்றை வெளியிடவும், முனைந்தோம். அனைவரினது இருப்பும் அச்சுறுத்தப்பட்டுக்கொண்டிருக்கும் — அவலம் நிறைந்த — இன்றைய சூழலில், கண்காட்சி நடாத்துவதைப் பின் போட வேண்டி இருப்பதில், ஏமாற்றமாய்த்தான் இருக்கிறது; ஆயினும் சிறப்பு மலரையாவது தற்போது வெளியிடுகிறோம்.

இரண்டு பகுதிகளாக இந்த மலர் அமைந்திருக்கின்றது. முதலாவது பகுதி மாற்று பற்றியது : அவரது பேட்டியொன்றும், அவரது ஓவியங்கள் பற்றிய மதிப்பீடுகளும், அவர்பற்றிய தரவுகளும் ; அவர்தம் ஓவியங்கள், சிற்பங்களின் படங்களும் இடம்பெற்றுள்ளன :

இரண்டாவது பகுதி கலை, கலைஞர் பற்றியது : ஓவியக் கலை, சிற்பக் கலை பற்றிய கருத்துக்களும் ; தமிழக ஓவியர்கள் - சிற்பிகள், உலகப் புகழ்வாய்ந்த ஓவியர்கள் - சிற்பிகள், ஈழத்துத் தமிழ் ஓவியர்களின் படைப்புகள் பற்றிய விமர்சனக் கருத்துக்களும் ; அவர்களைப் பற்றிய தரவுகளும் ; அவர்தம் ஓவியங்கள், சிற்பங்களின் படங்களும் இடம்பெற்றிருக்கின்றன. தமிழக ஓவியர்கள், சிற்பிகள் பற்றிய பகுதி முக்கியமானதொன்றைக் கருதுகிறோம். அவர்களிற் பலர் அகில இந்திய ரீதியிலும், பிற நாடுகளிலும் தமது சாதனைகளினால் புகழ் பெற்றவர்கள். இவ்வாறு புகழ்பெற்ற தமிழ்க் கலைஞர்கள் இருப்பது, எம்மிடையே பரவலாய்த் தெரியவரல்லை; இதுவும் அவலமானதொரு நிலைமைதான். இதனை ஒரளவாவது மாற்ற, இந்த மலர் முயல்கிறது. அத்தோடு சமூக, பண்பாட்டொருமைப்பாடுகளைக் கொண்ட அக் கலைஞர்கள் வெளிப்படுத்தும் கருத்துக்கள் பலவும் எமக்கும் நெருக்கமாய்ப் பொருந்துபவை; பயன்தர்க்கூடியவை.

அறியப்படாது மறைந்திருக்கும் ஈழத்து ஓவியர்கள் பற்றிய விபரங்களும், பார்வைக்குக் கிட்டிய சிலரது ஓவியங்களைப்பற்றிய விமர்சனக் கருத்துக்களும் பதியப்பட்டிருப்பதும், முக்கிய ஆரம்பமென்றே கருதுகிறோம். விரிவான விபரங்களைத் திரட்டுவதும், ஆழமான ஆய்வுகளை நடாத்துவதும் இனியாகிலும் தொடங்கப்படவேண்டும்.

நெருக்கடியான புரச் சூழல், குறுகிய கால அவகாசம் என்பவற்றைவிட வேறுசில காரணிகளும், இந்த எமது முயற்சிக்கு எல்லைப்பாடுகளாய் அமைந்தன. முக்கியமாக ஓவிய, சிற்பத்துறைகள் பற்றிய நூனத்துடன் கட்டுரைகளை எழுதக்கூடியவர்களைக் காண்பது, அரிதாயிருந்தது; கண்டுபிடித்த சிலரும், உரியவைகயில் ஒத்துழைப்பு நல்கவில்லை. புதிதாக எழுதப்பட்ட கட்டுரைகள் குறைவாகவும், ஆங்காங்கே இருந்து திரட்டிச் சேர்க்கப்பட்டவை அதிகமாக இருப்பதற்கும், இதுவே காரணம். ஈழத்து ஓவியர்களைப்பற்றிய விபரங்களைச் சேகரிப்பதும் சிரமசாத்தியமானதாயிருந்தது; இயன்றவரை, அங்கு இங்கென விபரங்களிற்காய் அலைந்திருக்கிறோம். வேறு சிலர் விடப்பட்டிருந்தால், போதிய தகவல்கள் நேரத்தோடு எமக்குக் கிடைக்காமையே காரணமாகும்.

ஒவியம், சிற்பம் ஆகியவற்றேடு தொடர்புடைய வெளியீடொன்றைக் கலாசூர்வமாக வெளிக்கொண்டுவருதல் வேண்டுமென்பதை, நாம் உணர்ந்துள்ள போதும் — அதற்குரிய செயற்பாட்டினை மேற்கொண்டபோதும், யாழ்ப்பாணத்தில் கிடைக்கக்கூடிய குறைவான பதிப்புச் சாதன வசதிக்குட்பட்டதாயே, நாங்கள் செயற்பட வேண்டியிருந்திருக்கிறது; இவ்வெளியீல், முன்னர் திட்டமிட்டவாறே மேலும் நேர்த்தியுடன் இதை வெளிக்கொண்டு வந்திருக்க முடியும்.

பதிப்புச் செலவுகள் மிகவும் உயர்ந்துள்ள நிலையில் எமது முயற்சியின் எல்லைகளைத் தடைப்படுத்தும் முக்கிய காரணியாய், பணப்பிரச்சினை அமைந்தது. தமிழகத்தின் புகழ்பெற்ற ஒவிய விமர்சகர்களான ஜெயா அப்பாகாமியின் Critical Vision, கே. ஜி. சுப்பிரமணியத்தின் Moving Focus ஆகிய நூல்களிலிருந்தும் (இவை இரண்டும் இந்திய ‘லிதிக் கலா அக்கடமி’ வெளியீடுகளாகும்.) ஓரிரு கட்டுரைகளைத் தானும் வெளியிட, விரும்பினாலும். ஆனால், அவற்றினைக் குறுகியகால அவகாசத்தில் மொழிபெயர்த்து உதவக்கூடியவர்கள் கிட்டாமற்போனதைவிடவும், ஏற்கனவே பெரிதாகி விட்ட மலரில் இவைபோன்ற கட்டுரைகளையும் வெளியிடுவதானால், மேலும் அதிக செலவினைக் கஷ்டத்துடன் எதிர்கொள்ள நேரிரும் என்ற நிலைமையே, அவ் விருப்பத்தினைச் செயற்படுத்தவிடாது எம்மைத் தடைப்படுத்தியது. பலவேறு வளங்களினையும் தம்மகத்தே கொண்டுள்ள ‘பல்கலைக்கழக நுண்களைப் பீடம்’ போன்றவைதான், இத்தகைய முயற்சிகளை மேற்கொண்டிருந்திருக்க வேண்டும்.

இச் சிற்பு மலரில் இடம்பெறும் கட்டுரைகள் பலவற்றையும், படங்களையும் நுண்கலை, Lalit Kala Contemporary, கூரியர், கலையாழி, நடை, இளி, புதுயுகம் பிறக்கிறது, ஜுலியர் விகடன், அலீ, மல்லிகை ஆகிய சஞ்சிகைகளிலிருந்தும்; கலை வாழ்க்கை அனுபவம் வெளிப்பாடு, Amedeo Modigliani, தேன்பொழுது, ஆகிய நூல்களிலிருந்தும் பயன்படுத்தியுள்ளோம்; அவை யாவற்றிற்கும் மிகக் கடப்பாடுடையவர்களாயுள்ளோம்.

ஒவிய - சிற்பக் கலைகளுக்கும், நமது சமூகத்துக்கும்; அத்துறைக் கலைஞர்களிற்கும், இரசிகர்களிற்குமிடையீல், நிலவும் இடைவெளியைக் குறைப்பதில் — புதிய பிரக்ஞையினைத் தூண்டுவதில், ஓரளவு பங்கினையாவது இச் சிற்பு மலர் ஆற்றுமாயின் எமது முயற்சி வியர்த்தமாகி விடவில்லையென, நாம் மகிழ்ச்சியடைவோம்.

## வர்ணங்கள்

### கண்வஸ் - 1 : ஓவியர் மாற்கு

	தேன்பொழுது	01
	பதிவுகள்	04
	பதிவுகள்	06
தேடலில் சதா உழன்றுகொண்டிருக்கும் ஓவியர்	08	
மாற்கு : தேடலும் கோடுகளும்	09	

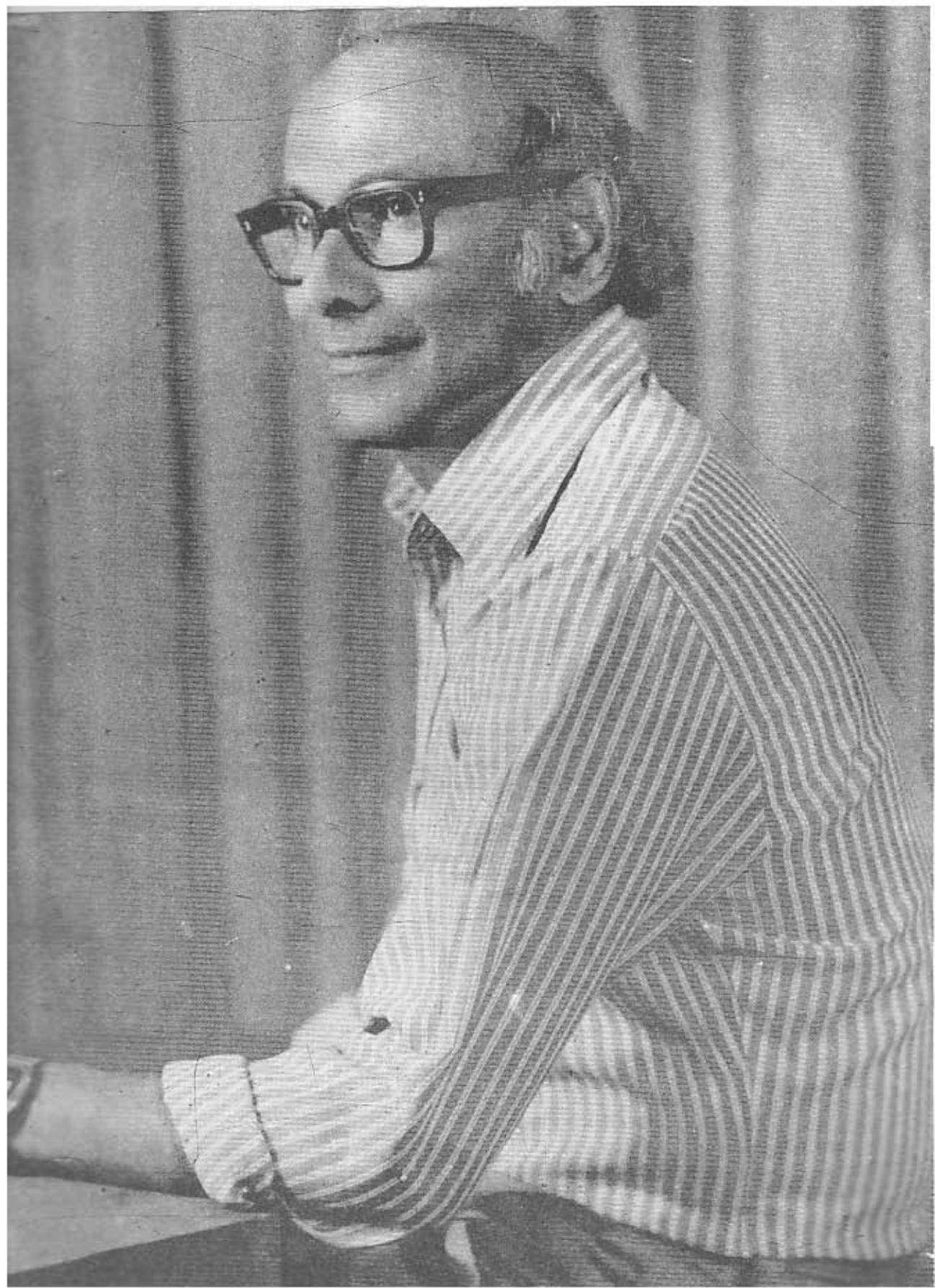
### கண்வஸ் - 2 : கலை, கலைஞர் பற்றி

	நவீன ஓவியம் : சில விளக்கங்கள்	17
	மொடேர்ன் ஆர்ட் பற்றி	22
	நவீன கலையும் புதிய மரபும்	26
கலங்காரி ஓவியமும் நவீன ஓவியத்தில் அதனுடைய இடமும்	29	
சமகால நுண்ணளவு ஓவியங்கள்	32	
தங்குதடையில்லாத கற்பணச் சுதந்திரம் நவீன ஓவியச் சிறப்பு	34	
பொய்களே மெய்யானங்கள்	37	
கலை ஒரு டிக்ஷனரி அல்ல	40	
சமுதாயத்தில் கலையின் நிலை என்ன ?	44	
கலை விழிப்பைக் காண முடியுமா ?	47	
ஓவியத்தில் நவீனபாணி நமக்குப் புராதனானதுதான்	51	
கலையெனப்படுவதும் கைவினையெனபதும்	53	
பி. கிருஷ்ணராமத்தியின் கூத்து ஓவியங்கள்	56	
நாடகமாய்ப் பரிணமிக்கும் ஓவியங்கள்	57	
ஆர். பி. பாஸ்கரன்	60	
ஓவியர் இருவர்	64	
உள்நோக்கிய பார்வையும் வெளிநோக்கிய தேடலும்	66	
சரித்திரத்தினிடையில் ஒரு கலாவியக்தி	69	
கோயா : இருளின் ஆற்றலை எதிர்த்த கலை	82	
வான் கோ	87	
அமெதியோ மொடிவியானி 1884 - 1920	90	
சிற்பக் கலைஞர் பிக்காஸோ	98	
குவர்னிக்கா : போரின் கொடுமைகள் பற்றிய அணைத்துலகத் தோற்றம்	102	
மாட்டா	106	
நாயும் நமது ஓவியர்களும்	110	
அ. இராசையா : உயிர்கொண்ட நிலக்காட்சிகள்	118	
கார்ட்டூன் - சிரித்திரன் - சுந்தர்	120	
ஆ. இராசையா : கணவுகளை நிறங்களாய்க் கரைப்பவர்	123	
கைலாசநாதன் காட்டும் வெளி	125	
பிற்சேர்க்கை	128	
நன்றியுரை	131	
பிழைத்திருத்தம்	134	

கண்வஸ் — 1

ஓவியர் மாற்கு  
Artist A. Mark





## அ. மார்க்

1933, 06, 29	ஒத்துவிளக்கி பிரபு.
1939 — 1951	ஈழ. புவித் தொலை வித்தியாலையின் நிலை, அழ. புவித் தொலை வித்தியாலை கல்லூரியிலும் ஆரம்பக் கணம்.
1949 — 1952	உள்ளடக்டின்டால் உ.ஏ.வ - ஓவிய பயிற்சி.
1953 — 1957	நுணுக்கம் கல்லூரியில் (உக்கால பருவம்).
1957	விவசாயத்தின் வகுப்பத் துவியக் கல்லூரியில் மாநிலாதிபதியின் இரண்டாவது பரிசீலப் போதுதல்.
1957 — 1976	பகுதித்துறை ஜாடவிக் கல்லூரியில் உவிய ஆரியராக (பௌத்த உக்கால + நிலை பருவம்).
1958 — 1967	உவியர்கள் சிவுடம் சேந்து 'விழிமுறைகால' உவியக் கழகத்தின் வித்தியாலை பயிற்சி வகுப்புகள், கல்லூரியின் நடாத்துதல்.
1976 —	கொக்குவில் இத்துங் கல்லூரியில் உவிய ஆரியராக நியமனம்.
1982 —	உவியர் செ.கிலப்பிரகாந்தபாள் சேந்து பயிற்சி வகுப்புகள் நடாத்துதல்.
1986	நன்கு மாணவியரான செல்விள் நிர்மலா கோபானம், அகுந்தலி பாநாதன், கருணா தமிழ்துறை ஆசியோரின் 'உவிய அரசுக்குறை'த்தை ஏற்றி, பல்கலைக்கழக கல்லூரிக் குழுவின் ஆதரவில் நடாத்துதல்.
1986	ஈழ. புவித் தொலை வித்தியாலை நிலைபெற்ற 'எழ் மக்களின் எதிர்காலத்தை நோக்கி' என்ற கல்காட்டியில் — துவியப்பிரியில் இவரது உவியக்கு காட்டிக்கொண்டப்பட்டது.

முதலி :

A. MARK,  
2/7, St. Patrick's Road,  
Gurunagar,  
Jaffna.

## தேன்பொழுது

□ இலக்கியம், சிறப்ம், கட்டடக்கலை, பரத நாட்டியம் போன்ற நுண்கலைகளிலும் ஏனைய கலைகளிலும் பாரம்பரியமாகவே சாதனைகள் பல நிலைநாட்டிவரும் தமிழினம் ஒவியக் கலையில் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு சாதனையையும் செய்யவில்லையே, காரணம் என்ன என்னுடையிருக்கின்றது?

செவ்வி கண்டவர்:

பொன். பூலோகசிங்கம்

Dr. கணக. சுகுமார்

△ ஒவியத்தைப் பார்த்துப் பழக்கப் பட்ட பரிசுச்சயம் சமூத் தமிழ் மக்களுக்கு இருப்பதாக எனக்குத் தோன்றவில்லை. அத் தோடு ஒவியத்தை ஒரு கலைவடிவமாகத் தமிழ் மக்கள் அங்கீகரித்து இருப்பதாகவும் எனக்குத் தோன்றவில்லை. சில நூற்றுண்டு கணக்குமுன் வரையப்பட்டு நல்லூர் கட்டடநாதர் கோவிலின் வாயிலில் கலைஞரவே காட்சிதந்த வணப்புமிகு ஒவியங்கள் பலவற்றின்மீது சுமார் 15 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வெள்ளையடிக்கப்பட்டுவிட்டது. ஆலயத் திற்கு அழகையும் தனிச் சிறப்பையும் கொடுத்துக்கொண்டிருந்த, காலவெள்ளாத் தால் அழியாத ஒவியங்களுக்கே அந்த நிலை என்றால் எம்மவர் ஒவியக்கலையில் காட்டிய அக்கறையையும் அவர்தம் ரசையையும் எண்ணிப்பாருக்கள். இந்த நிலைதான் என்கும் காணப்படுவதாக எனக்குப் படுகின்றது. இப்படியிருக்கும்போது இத்துறையில் சாதனைகள் புரிதலைப் பற்றியும் சிற்திக்க முடியுமா?

ஓவியர் மாந்துகூட்டனன் இந்தக் கெவ்வி 1988 பெப்ரவரி சிரித்திருக் குதழில் வெளிவந்தது. பின்னர் தேன்பொழுது தொகுதி (சிரித்திருக் குதழில் வெளியீடு, மாழிப்பாணம், 1985) ஏலும் இடம் பெற்றுள்ளது.

□ பரத நாட்டிய ஆசிரியர்கள், சங்கதீ ஆசிரியர்கள் தங்களது சிஷ்யர்களை அரசுகேற்றம் செய்விக்கிறார்கள். ஆனால், ஓவிய ஆசிரியர்கள் இன்னும் மாணவர்களது படைப்புக்களைப் பொதுமக்கள் பார்வைக்கு வைக்காமல் வைத்திருப்பதன் மர்மம் என்ன?

△ அப்படி எந்த மர்மமும் கிடையாது. நான் யாழ்ப்பாணத்தில் 1963 முதல் 1966 வரை 'விடுமுறைகால ஓவியர் கழகம்' (Holiday Painters' Group) என்னும் ஓவியர் கழகத்தை ஸ்தாபித்து, அக்கழகத்தினாடாக யாழ்ப்பாண மாநகரசபை மண்டபத்தில் இரு பெரும் ஓவிய, கைப்பணிக் கண்காட்சி களை நடத்தினேன். யாழ்ப்பாணக் கலாமன்றம் என்ற கழகமும் சிறந்த கண்காட்சியை யாழ்ப்பாணம் மத்திய கல்லூரியில் வெற்றி சரமாக நடத்தியது. இவ்வாரைன் குயற்சி கள் மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்த போதிலும் பத்திரிகைகளோ, சாந்திகைகளோ, பொது மக்களோ பூரணமான ஆதரவு தராதபடியால் எம்மால் தொடர்ந்தும் அவ்வாரைன் கண்காட்சிகளை நடத்த முடியாமல் போய்விட்டது.

□ ஓவியக் கலையில் தமிழ் மக்கள் மத்தினில் ஆரவத்தையும் பற்றுதலையும் ஏற்படுத்த ஏத்தனையை வழிவகைகளை மேற்கொள்ளவேண்டும்?

△ குறைந்தபட்சம் வருடத்துக்கு ஒரு கண்காட்சி யையாவது பொதுமக்கள் பார்த்து இரசிக்கத்தக்க வகையில் இலவச காலனையும் நடத்தவேண்டும்; சிறிது காலத்திற்கு முன்னால் சில வகையான ஆடை, அணிவகைகளைச் சிலர் அணிய முறய்ட்டபோது வேறு சிலர் அதைப் பார்த்து என்னித்தனையாடினர். அவ்வாரைக் களிலிருந்தும்யாடியவர்களோ, அதே ஆடைவகைகளை அணிய முற்பட்டபோது அது ஒரு பாஷ்ண கண்கூட மாறிவது. இதேபோல் முன்னர் பரத நாட்டியத்தைத் தேவதாகிகளே ஆடி

வந்தனர். இன்று அந்தநிலை மாறி, செல்வந்த வீட்டுப் பிள்ளைகள் பரதக்களை பயில்வதோடு அரங்கேற்றம் செய்துவருவதும் ஒரு பாஷ்ணகை மாறிவிட்டது. இதேபோல் ஓவியங்களை ஒருவர் வீட்டுச் சுவர்களிலே காட்சிக்கு வைத்தால், அதுவே ஒரு பாஷ்ணக மாறி எல்லோருடைய வீடுகளிலும் ஓவியங்கள் வைக்கப்படும் ஒரு நிலையை உருவாக்கும்.

□ நவீன பாணியிலான ஓவியங்கள் (மொடேரன் ஆர்ட்) பற்றி உங்கள் அபிப்பிராயம் என்ன?

△ கால வேகத்தின் போக்கிற்கேற்ப நவீன ஓவியங்கள் என்பது மிகவும் அத்தியாவசியமானதே. “பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வழுவல...” என்ற முது மொழிக்கொப்ப கவிதை இலக்கியத்தில் எப்படிப் புதுக்கவிதை தவிர்க்கப்பட முடியாத அம்சமாகியுள்ளதோ அதேபோல் ஓவியக் கலையில் ‘மொடேரன்’ ‘ஆர்ட்’ தவிர்க்கப்படமுடியாத அம்சமாகிவிட்டது.

□ சமூகத்தின் பிரபல ஓவியர் George Keyt அவர்களது ஓவியத்திற்கும் உலகப்புகழ்பெற்ற ஓவியரான பிக்காஸோ (ஸ்பெயின்) அவர்களது ஓவியத்திற்கும் இடையில் எத்தனையை வேறுபாட்டைக் காணகிறீர்கள்?

△ சங்ககால இலக்கியப் பாடல்களுக்கும், பாரதியாரின் பாடல்களிற்குமிடையில் எத்தனையை வேறுபாடு காணப்படுகின்றதோ அதையொத்த வேறுபாடு இந்த இரு ஓவியர்களதும் ஓவியங்களுக்கும் இடையில் காணப்படுகின்றது. சங்ககாலச் செய்யுள் இலக்கியத்தை விளங்கிக்கொள்ள, கவிதை இலக்கியம் பற்றிய அறிவு எப்படி அவசியமோ அதேபோல் பிக்காஸோவின் ஓவியங்களைப் புரிந்துகொள்ள ஓவியக்கலை பற்றிய பரிசுசமயம் அவசியமென்றே கருதுகின்றேன். பிக்காஸோவின் ஓவியங்கள் Non Objective ஆக இருக்கும். ஆனால் Keyt அவர்

களது ஓவியங்கள் Objective ஆக இருக்கும். பிக்காஸோ ஒன்றைப் பார்த்து வரைந்தாலும் அதற்கு வேறு வடிவம் கொடுப்பார். ஆனால், George Keyt அவர்களோ உள்ளதை உள்ளபடியே தமது சொந்தப் பாணி மில் தீட்டுவார்.

□ பெரும்பாலான தமிழ்ச் சஞ்சிகைகள் ஓவியக் கலையை வளர்ப்பதற்குப் பதிலாகத் தமது விற்பனையைப் பெருக்குவதற்காக, கவர்ச்சிப் படங்களைப் பிரசரிக்கின்றனவே! இந்த நிலையை மாற்றியமைக்க நாம் என்ன செய்யலாம்?

△ கலை-இவைக்கியப் பத்திரிகைகள் அவ்வாறு செய்வதில்லை. வார்த்தக நேரங்கோடு வெளிவரும் சஞ்சிகைகள்தான் அவ்வாறு செய்கின்றன. இந்த நிலையை மாற்றிய மைக்க உங்களைப் போன்ற கலை, இலக்கியச் சஞ்சிகையாளர்கள் எதிர்ப் பிரசாரம் செய்ய வேண்டும்.

□ இங்கையில் 43 Group (Forty - three Group) என்ற ஒரு ஓவிய அமைப்பினர் இருந்தார்களே! அவர்கள் ஈழத்தின் ஓவியக் கலை வளர்ச்சிக்கு ஆற்றிய பங்களிப்பைப் பற்றிக் குறிப்பிட முடியுமா?

△ இங்கையில் நவீன ஓவிய மரபை இவர்கள் துணிச்சலுடன் புகுத்தி வெற்றி கண்டார்கள். கொழும்பில் லயனல் வென்ற (Lionel Wendt), கலாபவளம் (Art Gallery) முதலான இடங்களில் பல ஓவியக் கண்காட்சிகளை வெற்றிகரமாக நடத்தினார்கள். இவர்களுள் ஜோர்த் கெயிற், ஜஸ்டின் தெரணியல், ஹரி பிரிஸ் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர்.

□ ஒரு ஆக்கல் சித்திரம் (Creative Art) எப்படியிருக்கவேண்டுமென்று கூறுவீர்களா?

△ பிரபல அறிஞர் Paul Gauguin அவர்கள் ஆக்கல் சித்திரம் பற்றி பின்வருமாறு கூறியுள்ளார் :

“Go to nature; study nature; take the essence of it and then create.”

மேற்படி கூற்று ஒரு ஆக்கல் சித்திரம் எப்படி இருக்க வேண்டுமென்பதை உள்ளங்கை நெல்லிக் கனிபோல் எடுத்துரைக்கின்றது.

□ அண்மையில் தனது நூற்று பிறந்த தினத்தைக் கொண்டாடிய முதலியார் அமரசேகராவின் ஓவியங்கள் பற்றி உங்கள் கருத்து என்ன?

△ அவரது ஓவியங்கள் வர்ணப்பாடுகளைப் படங்களைப் போல இயற்கையைப் பிரதி பலிப்பனவாக அமைந்திருக்கும். அவை ஆக்கல் சித்திரமாக இல்லாவிடினும் பொதுமக்களது வரவேற்பினைப் பெற்றுள்ளன.

□ பரதநாட்டியம், சங்கிதம் முதலியகலைகளைக் கற்றுக்கொடுக்கும் யாழ்ப்பாணப் பலகலைக்கழக நுண்கலைப் பிரிவு (இராமநாதன் அக்கடமி) ஓவியக் கலையைக் கற்றுக்கொடுக்க ஏற்பாடு செய்தால் என்ன?

△ கட்டாயமாக யாழ்ப்பாணப் பங்கலைக்கழக நுண்கலைப் பீடத்தில் ஓவியம் ஒரு பாடமாகப் போதிக்கப்பட வேண்டும். சித்திர ஆசிரியர் சங்கமும் இதற்கான முயற்சிகளை மேற்கொண்டு வருகின்றது. ஆனால் எடுத்த முயற்சிகளின் புலன்தான் இன்னும் கேள்விக்குறியாக இருக்கின்றதே!

யானந்தன் முயன்றூர். ஆனால், அவரது கை களை மீறிய சில நிகழ்வுகளினால் அது கை கூடாமற் போய்விட்டது. ‘சிரித்திரண்’ கஞ் சிகை 1983 பெப்ரவரி இதழில், இவரது சௌவீடியான்றைப் பிரசரித்துக் கொர வித்துள்ளது.

1976 இன் பிற்பகுதியிலிருந்து இன்றுவரை மாற்குடனும், அவரது படைப்புகளுடனும் எனக்கு நெருங்கிய பரிசுசயமுண்டு.

## பதிவுகள்

அ. யேசுராசா

ஓவியப் பிரக்ஞனு தமிழ்மக்களிடையில் ஏன் வளர்ச்சியடையவில்லையென்பது நாம் திரிரமாய்க் கவனம்கொள்ள வேண்டிய தொன்றுதான். ஆனால் சிங்களக் கலைஞர் களிற்கு உள்ளதுபோல் அரசினதும், தனியார் நிறுவனங்களினதும், வெகுஜனத் தொடர்பு சாதனங்களினதும் ஊக்குவிப்பு இல்லையென்ற நிலையிலும், சிறிய எண்ணிக் கையிலாவது ஓவியர்கள் உருவாகாமலில்லை. ஆனால், அவர்கள் மக்களிற்கு நன்கு அறிமுக மாகாதவர்களாக உள்ளனர். இந்தப் பின்னணியில் எம் மத்தியிலுள்ள முக்கிய ஓவியர்களுள் ஒருவரான திரு. அ. மாற்கு அவர்களின் ஓவியக் கண்காட்சியோன்றை, யாழ். பஸ்கலீக்கமுக நுண்கலைப் பீடத்தினர் நடாத்த இருப்பதான் செய்தி †, மகிழ்ச்சியை தருகிறது. 1980இல், மாற்கினது ஓவியக்காட்சி யோன்றை ஒழுங்குசெய்ய திரு. மு. நித்தித் திந்தக் கண்காட்சி பின்னர் நடைபெறவில்லை

1933 இல் குருநகரில் பிறந்த மாற்கு சிற்பங்கள் செய்வதிலும், படங்கிறுவதிலும் அங்கு ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்த இராசேந்திரம் என்பவரின் வேலைகளைச், சிறுவதில் அடிக்கடி பார்க்க நேர்ந்ததில், அவற்றூல் ஈர்க்கப்பட்டார். சம்பத்திரிசியார் கல்லூரி யில் எட்டாம் வகுப்பிற்கு படிக்கையில், வகுப்பாசிரியரான குருவானவர் ‘மார்ச்சின் ஜெயக்கொடி’யின் (பின்னர் புகழ்பெற்ற கவிஞர்) உருவத்தை வரைந்தபோது, அவரால் பாராட்டப்பட்டதில் உற்சாகம் பெற்றார். ஒவியர் என். பேணத்துக் கென். கார்ஸ்ல் பாடசாலையில் மாலை நேரங்களில் நடாத்திய இவைச் ஓவிய வகுப்புகள், இவருக்கான அடிப்படையை அமைத்துக் கொடுத்தன.

1953 இல் கொழும்பு நுண்கலைக் கல்லூரி யில் சேர்ந்து ஐந்து வருடங்கள் பயின்று பட்டம் பெற்றார். புகழ்பெற்ற ஓவியரும், விரிவுரையாளருமான டேவிட் பெயின்றரின் அபிமானத்தைப் பெற்றவராக அங்கு விளங்கினார். 1955 இல் நுண்கலைக் கல்லூரியில் நடந்த கலைக் கண்காட்சிக்கு இவரது இருபத்தொரு ஓவியங்கள் தெரியப்பட்டன. வேறு எந்த மாணவனிடமிருந்தும் இரண்டு மூன்றுக்குமேல் தெரியப்படவில்லையாம். அக்காலத்திய இவரின் பெரும்பாலான ஓவியங்கள் சமய சம்பந்தமானவையாக—கிறீஸ்து வின் உருவங்களைச் சித்திரிப்பவையாய் அமைத்தன. 1957 இல் ‘கலாபவனத்’தின் வருடாந்த ஓவியக் கண்காட்சியில் இரண்டாவது பரிசீனியும் பெற்றுள்ளார்.

“கோடுகளால், வடிவத்தால், வர்ணத்தால் செய்வதுதான் ஓவியம்” என்று எனி மையாக விளக்கும் மாற்கு, “சர்வதேசிய மொழியாக இருத்தலும், காலத்தைப் பிரதிபலித்தலும் தான் ஓவியத்தின் சமூகப் பயன்பாடு” என்றும், சொல்கிறார். தான், எந்த ஓவியர்களினாலும் கலைப் பாதிப்புக்குள் ஊகவில்லை என்கிறார். எனினும், எஸ் கிரேக்கோ (El Greco) என்ற ஸ்பானிய ஓவியரை மிகவும் விரும்புகிறார். கோ ஹின், ரூஞ் (Rouault), செலான், பிக்காலோ போன்ற வர்களும் பிடித்தமானவர்கள். ‘ரூஞ்’ வைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்டிராதபோதே இவர் வரைந்த ஓவியங்கள் சில, அவரது பாணியில் மைந்திருப்பதாய் விரிவுரையாளராகுவதால் பாராட்டப்பட்டதை ஆச்சரியமான அனுபவமென்கிறார். ஒரு ‘படைப்பு ஓவியம்’ எப்படி இருக்கவேண்டுமென்பதன் விளக்கமாக ஓவியர் ‘போல் கோ ஹின்’ ‘இயற்கையிடம் செல்லுங்கள்; அதனை அவதானியுங்கள்; அதன் சாரத்தை எடுத்துப் புதிதாய்ப் பின்னர் படையுங்கள்’, என்ற கூற்றினை நினைவுடூகிறார். கல்லூரி வாழ்வு முடிந்து செல்கையில் ‘டேவிற் பெயின்ரர்’ தன்குக் கூறிய “என்னத்தை எண்ணுகிறுயோ, உணருகிறுயோ அதனையே வரை” என்பதையும் இடையில் நினைவுகூர்கிறார்.

தனது ஓவிய வாழ்க்கைக் காலத்தை நான்கு கட்டங்களாகப் பிரிக்கிறார்.

- 1) நுண்கலைக் கல்லூரியின் இறுதிக் காலம் வரையிலான, மங்கல் நிறக் காலம் (dull period).
- 2) வெள்ளைக் காலம் (white period).
- 3) நீலக் காலம் (blue period)
- 4) கோடுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தல் (concern on lines).

படைப்புந்தல் நிகழ்கையில் அவற்றுக்கு வடிவம் கொடுப்பதோடு தன் பணி முடிகிற தாகவே, மாற்கு சொல்கிறார். அவை பிரதித்தப்படுகிறதா, அல்லது பணவருவாயினை டட்டித் தருகிறதா என்றெல்லாம், அவர் அடித்துக் கொள்வதில்லை. கலைஞர் அதைப் போகுட்படுத்தக் கூடாதென்றும் உறுதியா

கக் கூறுகின்றார். லோகாயதப் பயன்களில் ‘அந்தரப்படாத’ தன் படைப்புச் செயலி னாடாக இதுவரை, கூமார் ஆயிரம் படைப்புகளை (பெருமளவு ஓவியங்கள்; சிறிதளவு சிற்பங்கள்) உருவாக்கியிருக்கிறார். அவற்றில் பல வெளிநாடுகளுக்கும் எடுத்துச் செல்லப் பட்டிருக்கின்றன. புதிது புதிதாய்ப் பரிசோதனைகளில் ஈடுபடுவதிலும், நிறைந்த ஆர்வம் கொண்டுள்ளார்.

1958 — 67 வரை ‘விடுமுறைகால ஓவியர் கழகத்தை’யாழ்ப்பாணத்தில் அமைத்து இளைஞர்களுக்குப் பயிற்சிகொடுத்துக் கண்காட்சிகளையும் நடாத்தியுள்ளார். ‘ரமணி’ போன்றவர்கள் இங்கு பயின்றவர்கள் என்பதில், அவருக்குப் பெருமிதமுண்டு. தற்போதும், வார இறுதி நாட்களில் ஓவிய வகுப்புகளை அக்கறையுடன் நடாத்தி வருகிறார். ‘தொடர்ந்து செயற்படுதல்’ அவர் எப்போதும் வற்புறுத்துமொன்று.

தமிழர்கள் மத்தியில் தோண்றிய குறிப்பிடத்தக்க ஓவியர்களைப்பற்றிக் கேட்ட போது எஸ். ஆர். கனகசபை, சானு. சி. சிவஞானசுந்தரம், எஸ். பெண்டிக்ரி, எம். எஸ். கந்தையா, கே. கனகசபாபதி, ரமணி, ஆ. ஜியா சௌயா, எஸ். பொன்னம்பலம், செ. சிவப்பிரகாசம் போன்றவர்களைக் குறிப்பிடுகிறார்.

புதியவர்களில் கோ. கைலாசநாதன், K. ஜிருஷ்னாராஜா ஆகியவர்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

அடிக்கடி நிகழக் கூடிய கண்காட்சிகளின் மூலமே ஓவிய இரசனையைப் பரவலாக்க வாம் என நம்பிக்கை கொண்டுள்ள அவர், தனது கண்காட்சியின் பின்னர் தனது மாணவர்கள் சிலரின் படைப்புகளைக் கொண்ட கண்காட்சியென்ற நடாத்தப் பெரிதும் ஆவல் கொண்டுள்ளார்.

மாற்கின் ஓவியங்கள் அலை 7,8,9,20 ஆம் இதழ்களின் அட்டைகளில் இடம்பெற்றுள்ளன; இந்த இதழினை அலங்கரிப்பதும், அவரது ஓவியமே. □

ஆக-26 (ஐப்பதி, 1985) இதழில் ‘பதிவுன்’ பத்தியில் ஏவளியானது.

## பதிவுகள்

ஒவியம் பற்றிய அக்கறை ஓரளவு பெருகி வருவதைக் காண முடிகிறது. 'மாணவர் முன்னணியினாலும் மறுமலர்ச்சிக் கழகத்தினுலும்' கடந்த செப்ரெம்பரில், யாழ் சென். பற்றிக்ஸ் கல்லூரியில் நடாத்தப்பெற்ற எம் மக்களின் எதிர்காலம் நோக்கி என்ற கண் காட்சியில், ஒவியர் அ. மாற்குவின் சுமார் 80 வரையிலான ஒவியங்களும், தனியறையில் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தன.

அதில் அ. ரவாசித் தொகை ஒவியங்கள் இராகங்களைச் சித்திரிப்பவை. ஒவ்வொரு இராகத்துக்கும் அதனதன் மைய அம்சமாகச் சொல்லப்படுவை, ஒவியரின் தனிக் கற்பண்டில் ஒவ்வொரு ஒவியத்திலும் வெளிப்பாடு கொண்டுள்ளன. 'விளக்கும்' தன் மையே இதில் முக்கிய நோக்காக உள்ள போதிலும், பலவற்றில் எமக்கு வித்தியாசமான அனுபவம் கிட்டாமலில்லை.

இராகங்களைத் தவிர்த்த ஏனைய ஒவியங்களோ (சுமார் 40), ஒவியம் என்ற முறையில் கூடிய முக்கியத்துவம் கொண்டவையாய் எனக்குப் படுகிறது. எவ்வாறோ தலை ஒனி, யங்கள், ஆனால் ஜிலகுவான பொருட் புலப்பாட்டினைக் கொண்டவை. அதனால்தான் போதும் சாதாரண பார்வையாளர்களிற் பகும் அவற்றை இரசித்ததைக், காண முடிந்தது. அருபமுறை (abstract) ஒவியங்கள் மிகச்சிலவே இருந்தன. அவை என்னை மிகவும் கவர்த்த நல்ல ஒவியங்கள். நிறுத்திவைக்கப்பட்ட வயலினிலிருந்து கோடுகளின் மூலம் பெண் உருவத்தைச் சித்திரிக்கும் 'பெண்';

வெட்டப்பட்ட குழந்தையொன்றின் சடலத்தினிடை வைக்கப்பட்ட நாய்த் தலை—அன்றாடன் இணைத்தமைந்த பெண்ணீர் புலம்பலைச் சொல்லும் 'ஜுலை—சீஸ்'; நான் கைந்து முட்டைக் கரு போன்ற வளைந்த வடிவத்தில்—பார்வையினால்—மன்மாதா தன்னைப் பயன்படுத்துமாறு கோரிக்கை விடும் (மனி தர் களிடம்) 'மனைணி ஸ் அழைப்பு'; மனித உருவங்களும் பொருள்களும் ஒன்றுடன்று நெருங்கிய—அடைசலான தன்மை வெளிப்படும் 'சந்தை' என்பவை, அவையாகும்.

பெரும்பாலான ஒவியங்களில் மனிதர்களே சித்திரிக்கப்படுகின்றனர். இயற்கைக் காட்சி ஒரு ஒவியத்தில் மட்டும்தான் சித்திரிக்கப்படுகிறது. மனிதர்களை அடுத்து மிருகங்கள் (மாடுகள், நாய்கள்), பறவைகள் (புரு) சில ஒவியங்களில் இடம்பெறுகின்றன.

எமது கலாசாரக் கூறுகளும் சிலவற்றில் வெளிப்படுகின்றன. நாதஸ்வரக் கலைஞர்கள் ('சஞ்சாரம்', 'ஒத்திசைவி'), காவடிக் கலைஞர்கள் ('காவடி'), தனது சிறு மகளிற்கு வேல்கொடுத்துத் தாயே போருக்கனுப்பும் சங்கப் பாட்டொன்றின் சித்திரிப்பு ('வீரத்தாய்') போன்றவை அவை.

அரசியல் நிலைகளைச் சித்திரிக்கும் ஏழைட்டு ஒவியங்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை. அதில் சூரியனை வரவேற்கும்—அவாவும் மனிதனைச் சித்திரிக்கும் 'விடிவு' மிக முக்கியமானது. இருளிலிருந்து ஒளியை—சுதந்தி

ரத்தை - உள்ளத்தை அவாவழும் என்னங்களை, அது எம்பிள் கிளர்த்துகின்றது. பிரதானமாய்ப் பின்னணியிற் பரந்திருக்கும் கருஞ்சிவப்பு வர்ணம், அவற்றை அடைவதற்குரிய போராட்டம் - இரத்தம் சிந்துதல் - தியாகம் போன்ற வற்றின் தவிர்க்க இயலாத் தன்மையையும் எமக்குச் சுட்டுகிறது. ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட 'ஜூலை - 83' உம் பேரினவாதிகளினுல் நிகழ்த்தப்பட்ட படி கொலைகளின் குருத்தை - அழுத்தி நசிக்கும் அதன் தன்மையை - இயல்பாக வெளிக்கொண்டும் வடிவமைப்புடன், சிறப்பானதாக அமைகிறது. 'வடக்கும் கிழக்கும்' (இரண்டும் இனைவதைத் தடுப்பதான நிலைமை), 'எமக்காக' (கிரைத் வீகம் போராளி), 'காவல்' (போராளி விறிப்புடனிருப்பது) போன்றவை ஏனைய அரசியல் ஒவியங்கள்.

மென்மையாக வர்ணங்கள் பாவிக்கப்பட்டிருக்கும் 'மனிதம்' மாற்குவின் ஆரம்ப கால ஒவியங்களில் ஒன்று; நீர் வர்ணத்திலானது. காட்சியிலுள்ள பெரும்பாலான ஒவியங்கள் பிறகாவத்தில் வரையப்பட்டனவ. அவை எல்லாவற்றிலும் அழுத்த மான வர்ணங்களே பாவிக்கப்பட்டுள்ளன. இது அவரது படைப்பு வாழ்க்கை மாறுதலுற்ற ஒரு காலத்தைக் காட்டுகிறதென்னாம். அதிலும், "வர்ணங்களைவிடக் கோடுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கவே தற்போது விரும்புகிறேன்" என்று அவர் சொல்வதை நிருப்பனவாய், பெரும்பாலான ஒவியங்கள் இருக்கின்றன. இதனைச் சிறப்பாக 'மூலர்', 'பெண்', 'காதல்', 'ஜூலை - 83', 'ஒத்திசைவு' போன்றவற்றிலிருந்து உணரலாம்.

பெரும்பாலான ஒவியங்கள் 'வர்ணச் சோக்கு'களினுற்றுள் வரையப்பட்டுள்ளன; அதுவும் சாதாரணக் கட்டாசிகளில். கன்வஸ் பாவிக்கப்படவில்லை. என்னென்ற வர்ண ஒவியம் (Oil painting) குன்று மட்டும்தான் இருத்தது. இவைபற்றி ஒவியரூபங்கள் உரை

யாடுகையில் 'வசதியற்ற பொருளாதார நிலைமை காரணமாக, படைப்புந்தலிற்கு உட்படும் போதெல்லாம் விலை மலிவான சாதனங்களையே பாவிக்கும் கட்டாயத்திற்குட்படுவதாகக்' கூறினார். உரிய சாதனங்கள் தாராளமாக இருக்குமானால், அவரது படைப்பு முயற்சிகள் முற்றிலும் வேறுபரிமாணங்களைக் கொள்ளும். அவற்றுக்குரிய ஆதங்கத்தினை அவருடன் கதைக்கையில் உணர முடிந்தது. இது அவலமானதொரு நிலைமை தான். கலை அக்கறையும் வசதியும் உள்ள தனிப்பார்கள், ஸ்தாபனங்கள்தான் தகுந்த வசதிகளை எமது கலைஞர்களுக்கு ஏற்படுத்திக் கொடுப்பதில், உரிய அக்கறை நிலைக் காட்ட வேண்டும்.

முன்று நான்கு நாட்கள் இக்காட்சியறையில் நின்றபோது, பார்வையாளர்களிற் பலரோடும் உரையாட முடிந்தது. பலருக்கும் ஒவியங்களைத் தொகையாகப் பார்ப்பதும் இரசிப்பதும் புதிய அனுபவமாயிருந்தது. ஆற்றுப்படுத்தும் சிறிய சிறிய விளக்கக் குறிப்புகள் அவ்வப்போது சொல்லப்பட்ட போது, அக்கறையுடன் அவற்றை உள்வாங்கி நின்று இரசித்தார்கள். குறிப்பாக இளைஞர்கள், இளம்பெண்கள். அதிலும் பல முகங்களை, இரண்டாம் மூன்றாம் தட்டவைகளும் ஒவிய அறையிற் காணமுடிந்தது; ரொம்பவும் ஆர்வத்துடன் இருந்தார்கள். பல்லாயிசக்கணக்கான மக்களின் பார்வையில் 'நவீன ஒவியங்கள்' பட்டிருக்கின்றன என்பதும், சாதாரண விடயமல்ல.

உண்மையாக வாய்ப்புக்கள் கொடுக்கப்படுகிற போது கலைஞர்கள் - பார்வையாளர்கள் இனைய, எமது கலைச்சுழல் மெல்ல மெல்ல வளர்ச்சிநிலைகளை நோக்கி நகரும் என்பதை இக் கண்காட்சியும் உறுதிப்படுத்தியது.

அ. யேசுராசா □

பக்-29 (மார்ச், 1988) இதழில் 'பதிவுகள்' பத்தியில் வெளியானது

## தேடலில் சதா உழன்றுகொண்டிருக்கும் ஒவியர்

சி. மெள்ளஞ்சூர்

தன் மனதில் எழும் உணர்வுகளைத் தான் விரும்பியவாறு புலப்படுத்த விரும்பினால், தன்கை ஒருவேளை இம்மரபுவழிச் சமூகம் பைத்தியக்காரன் என்று கூறிவிடுமோ என்று மாற்று கூறுகையில், முரண்படும் சமூகச் சூழ வில் வாழும் உண்மைக் கலைஞரின் துயரம் தொனிக்கிறது.

நடநமாடும் சிவன், அர்த்தநாரீஸ்வரர் சிவன், சிலம்பேந்திய கண்ணகி, அன்னத்தைத் தூதுவிடும் தமயந்தி போன்ற உருவங்களை ரவிவர்மா பாணியில் பொம்மைகள் போலப் பார்த்துப் பழகிய நாம், மாற்கின் நவீன ஒவியத்திற்கூடாக இவர்களைப் பார்க்கும்போது பிரமித்துவிடுகிறோம். சிவநடநத்தின் வேகம், கண்ணகியின் கோபாக்கிலி என்பன ஒத்திசைவுடனும், வேகத்துடனும் திசிறிக்கொண்டு மாற்கின் ஒவியங்களிற் புலப்படுகின்றன.

ஜாமினி ராய், பிக்காலோ போன்ற ஒவிய விற்பனைகள், தமது ஒவியத்தில் விரியத்தைக் கிராமியக் கலைஞரிலிருந்தும் பெற்றனர். இவர்களை மிகவும் மதிக்கும் மாற்று, தாழும் பல கற்பணகளையும் உருவங்களையும் கிராமியக் கலைஞரிலிருந்தே பெற்றதாகக் கூறுகிறோம்.

எல் கிறேக்கோ என்ற ஸ்பாணிய ஒவியரை இவர் மிகவும் விரும்புகிறார். தன் காலத்தில் நிலவிய பழைய பைசாந்திய பாணியிலிருந்து, புதுமையான பாணியில் தன் எண்ணங்களைப் புலப்படுத்த விரும்பினார் எல் கிறேக்கோ. ஆரம்பத்தில் இவரது புதிய பாணி ஒவியங்கள் கூடாத பசிடிகள் போலக் கருதப்பட்டன. ஆனால், முதலாம் உலக மகாயுத்தத்தின் பின் நவீன ஒவியம் வளர்ச்சிபெறத் தொடங்கிய பின்னரே கிறேக்கோவின் ஒவியங்கள் விளங்கிக் கொள்ளப்பட்டன. மாற்கின் நினைக்கும் போது எனக்கும் இந்த நினைவுதான் வந்தது. மாற்கின் ஒவியங்களும் இனித்தான் விளங்கிக்கொள்ளப்பட்டு இரசிக்கப்பட்டப் போனின்றன.

மாற்கின் படங்களைச் சிறு பத்திரிகைகள், தமது முகப்புக்களில் வெளியிடுவதன் மூலம், இவரது பாணி ஒவியத்தை இரசிக்க ஈழத்தமிழ் மக்களைப் பயிற்றலாம். இவ்வகையில் அலை பத்திரிகை மாற்கின் ஒவியங்களை வெளியிட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது. மாற்கின் ஒவியங்களைக் கண்காட்சிக்கு வைக்க ஒவிய ஆர்வமிக்க வசதிப்படைத்தோர் உதவலாம்.

உலோகாயத் வாழ்வுக்குள் உழன்றுகொண்டிருக்கும் ஈழத்துத் தமிழர்கள், நம்மத்தியில் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் ஆனுமையும் கற்பணங்களும் மிக்க ஒர் ஒவியக் கலைஞரைப் பற்றிச் சிந்திப்பதுடன் அவரை ஊக்குவிக்கவும் வேண்டும். □

மலைகை (மார்ச் 1986) யில் வெளிவந்த கட்டுரையின் சில பகுதிகள்.

ପ୍ରାଚୀନ କୁରୁକ୍ଷରଙ୍ଗ



ଶକୁନ୍ତଳା



ମୁଖ୍ୟମଣ୍ଡଳ



ଶାନ୍ତିକାଳ

ପ୍ରତିକାଳିକ - 83

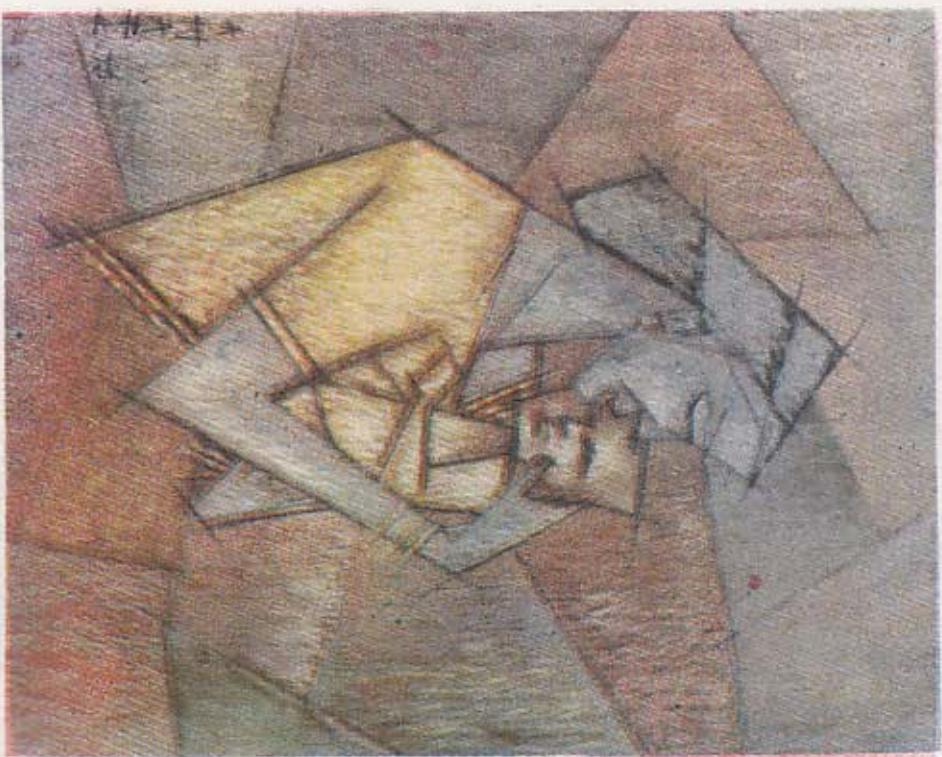
ଶିଶୁମହିଲାରେ



அலங்காரம் — 2



தோப்பும்



ଶ୍ରୀମତୀ ପାତ୍ନୀ

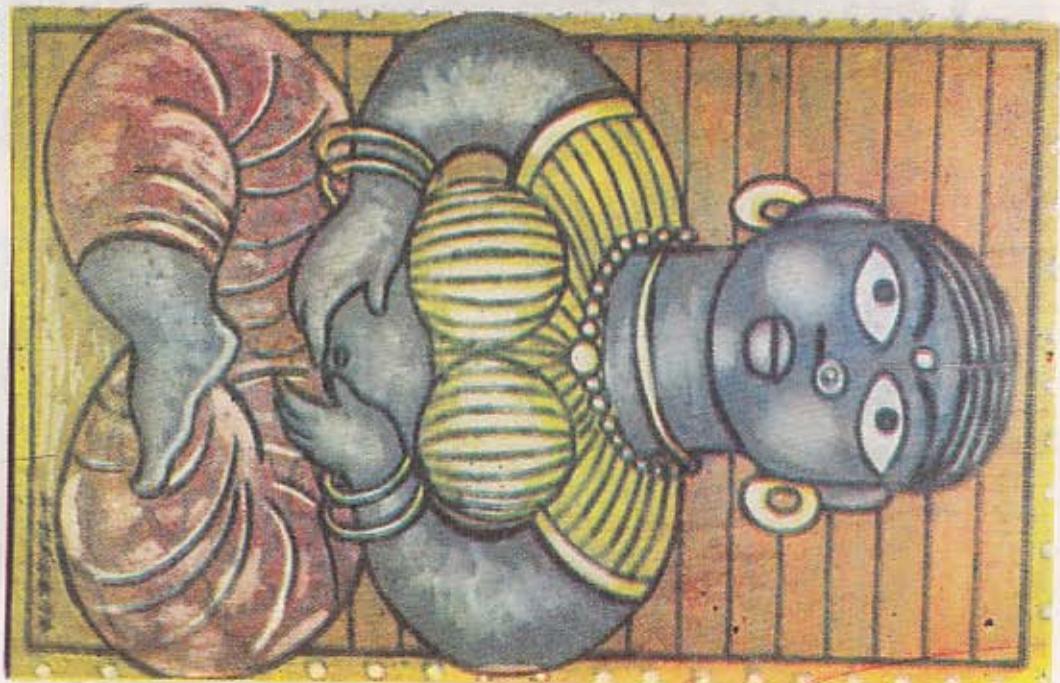


ଶ୍ରୀମତୀ ପାତ୍ନୀ

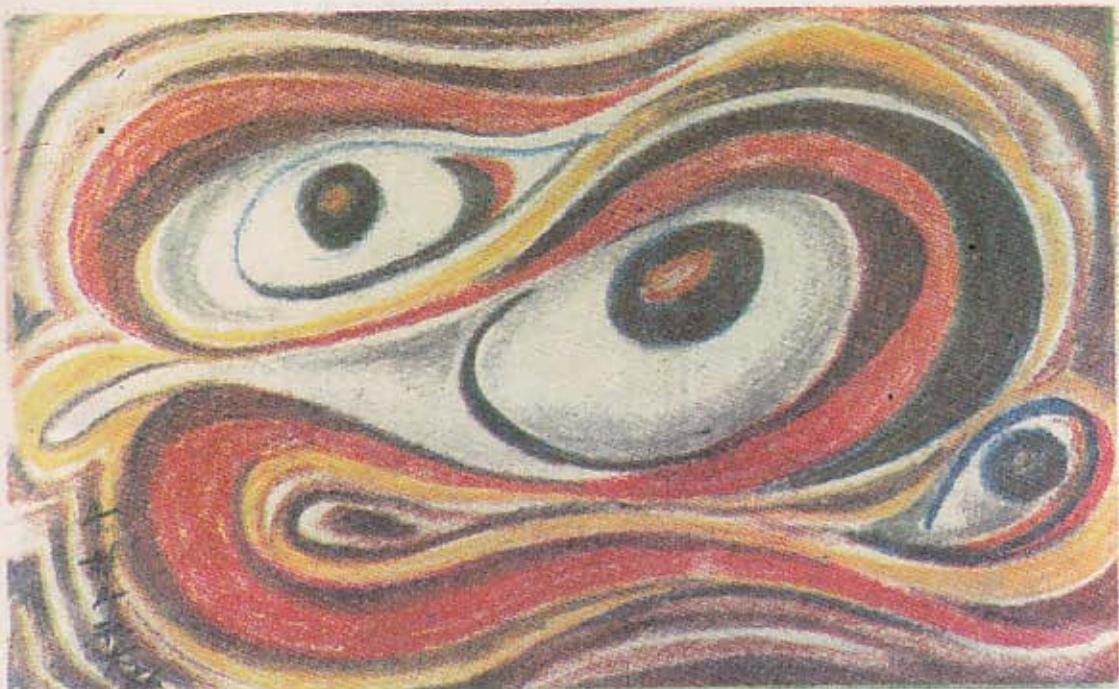




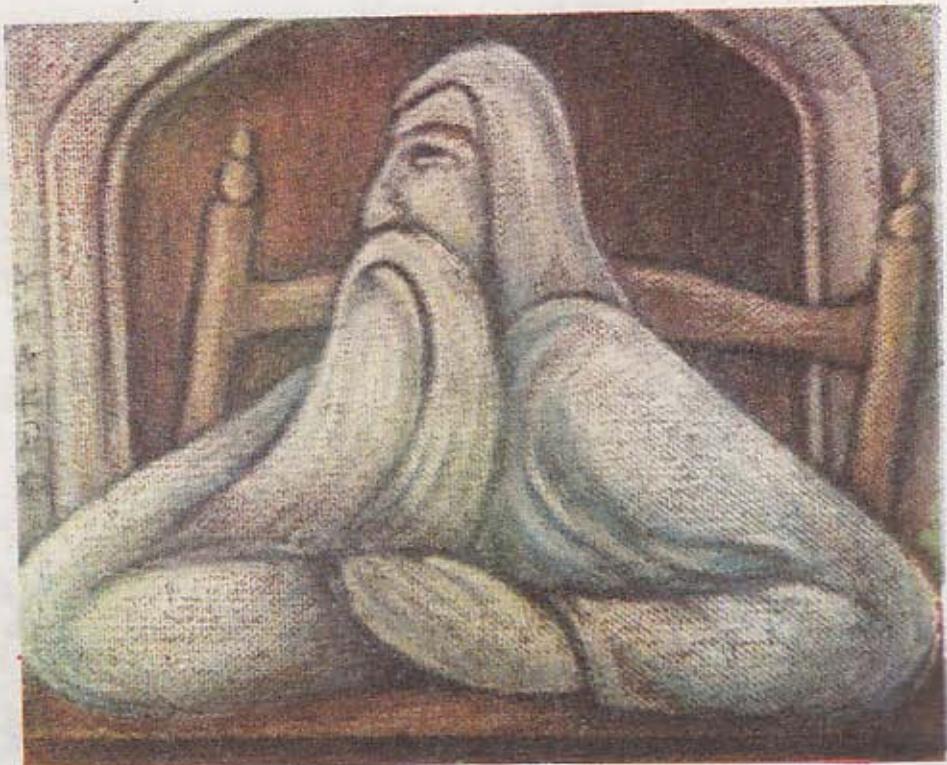
முத்தை



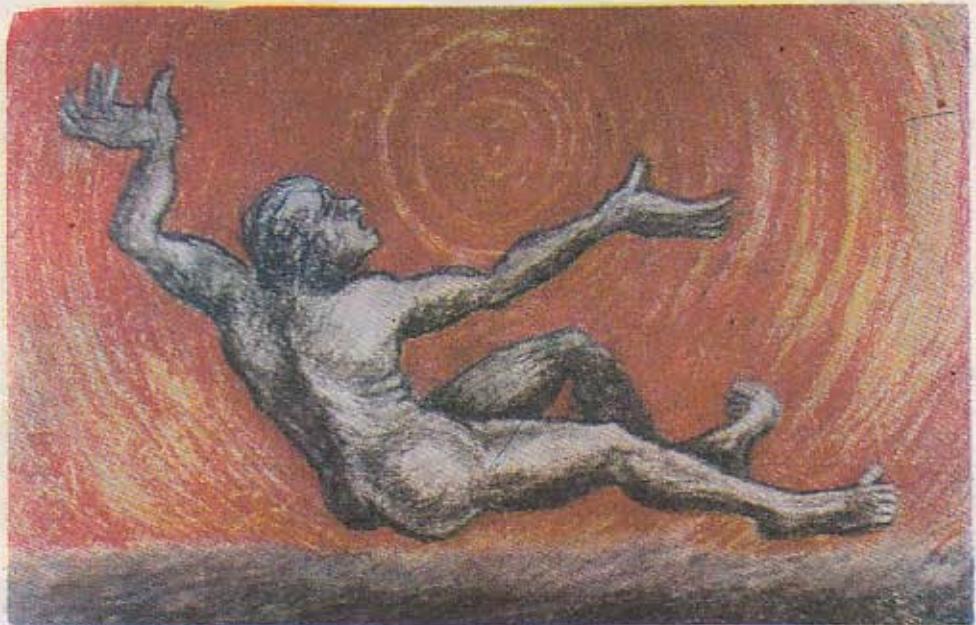
முத்தை



மாணவின் அழைப்பு



மேதனம்



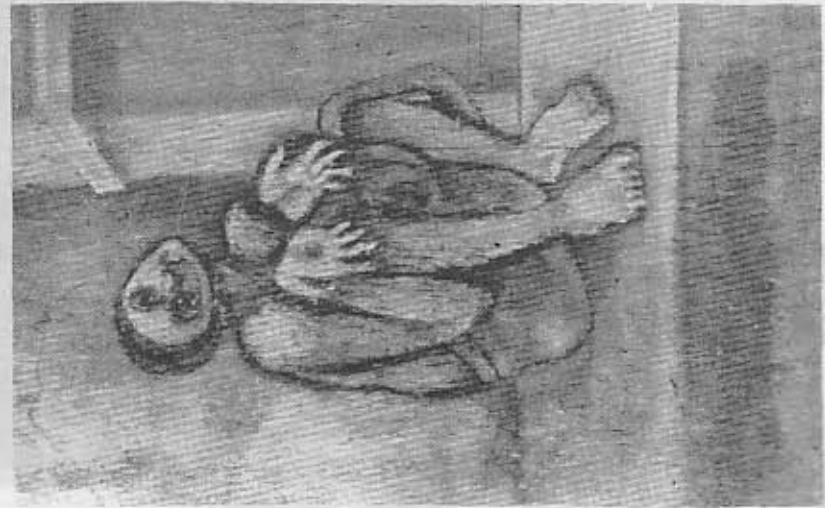
Лягушка



Саламбъ

## மாற்றுவின்

இளையர்கள்

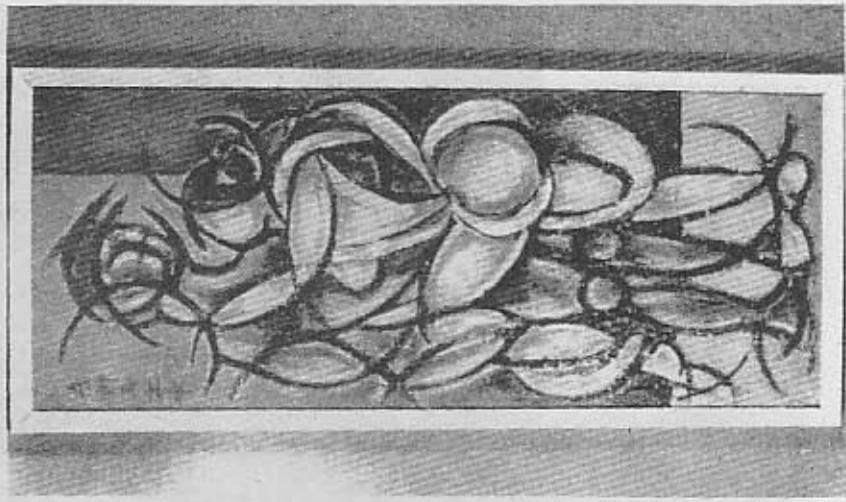


குட்டுப் பாடகள்

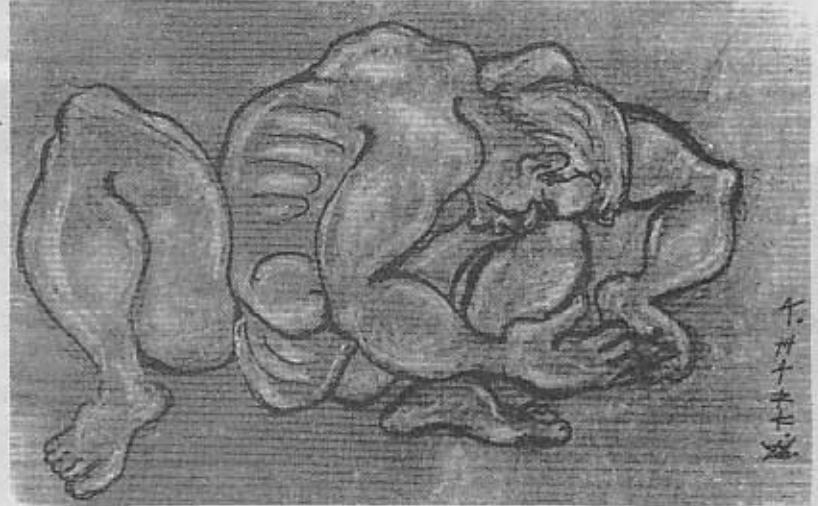
வெதுப்பு



குட்டு



குட்டு



தட்டு

T.  
N.  
NAIDU



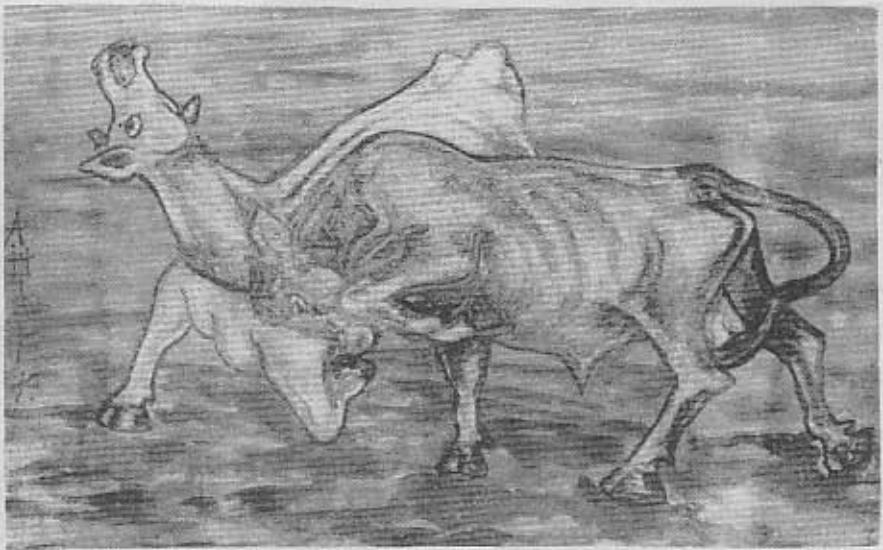
சவால்

**மாந்துவின்**

முகங்கள்



**ஓவியங்கள்**



மோதல்



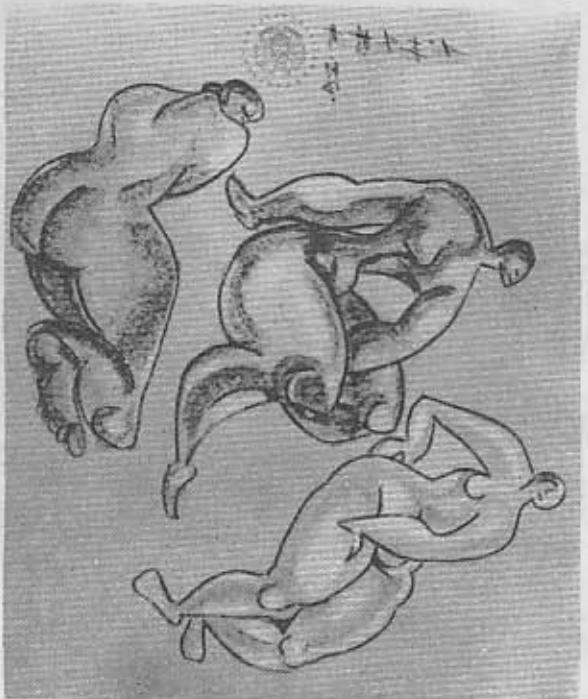
காவடி

மறைகில்

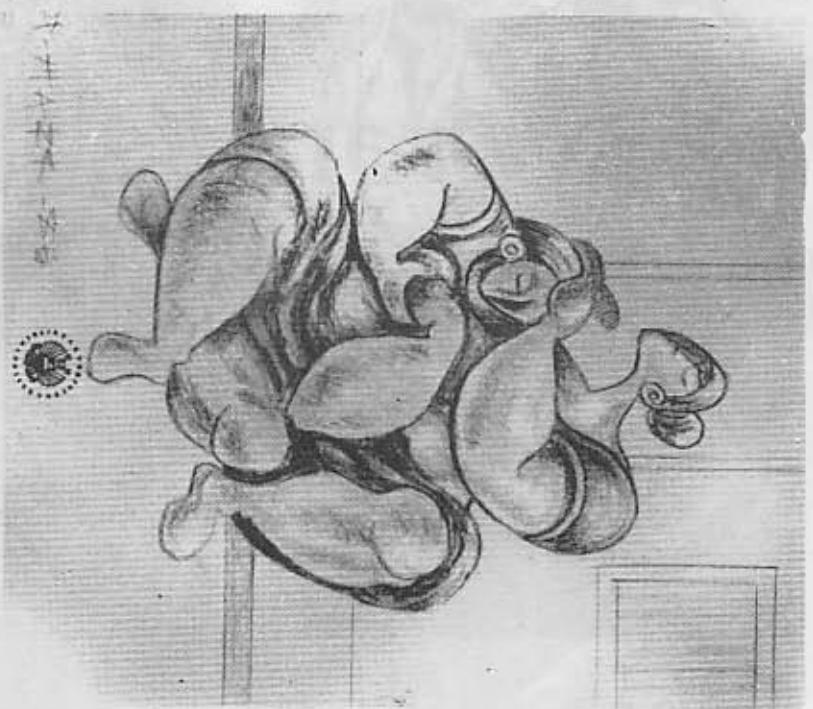


**மாந்துவின் ஒன்பங்கள்**

புவர் — 1

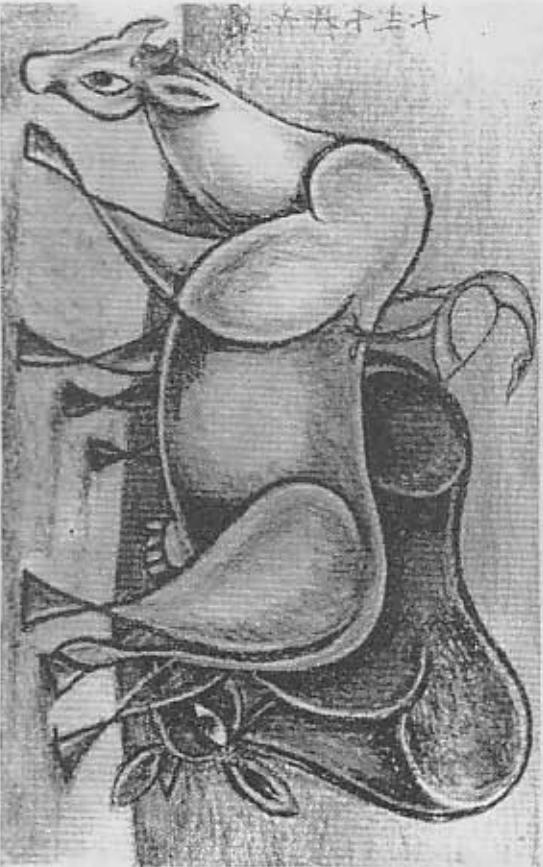


புவர் — 2

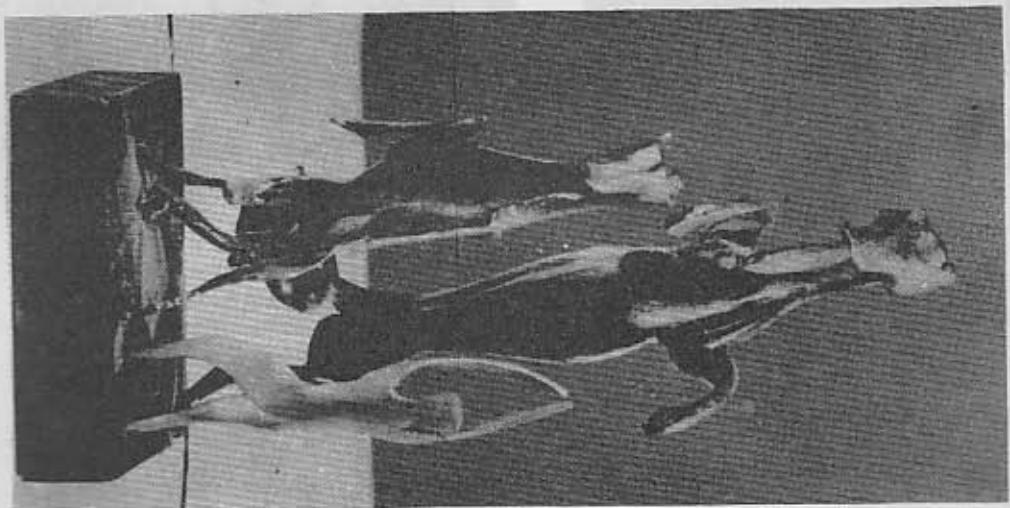
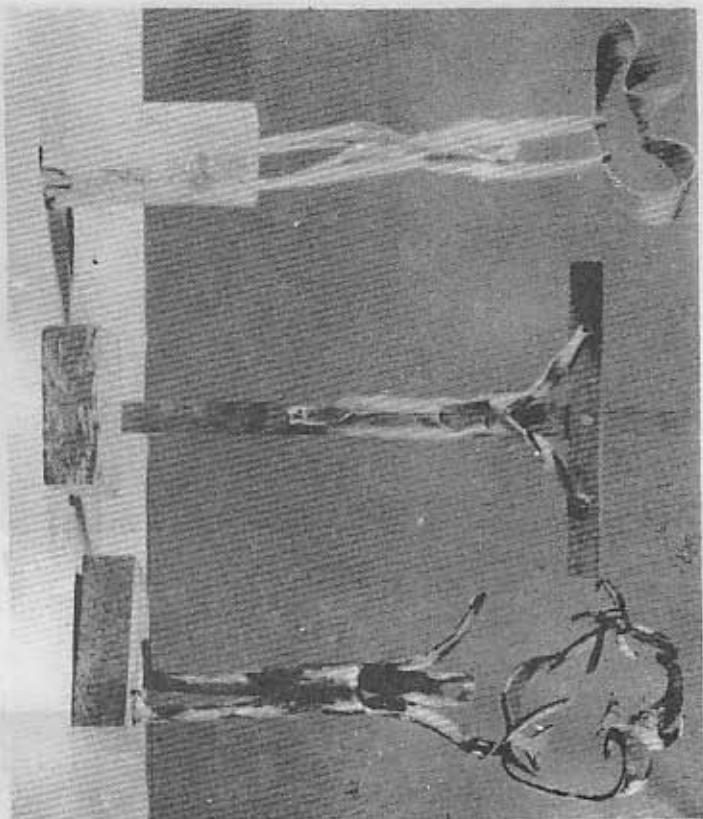


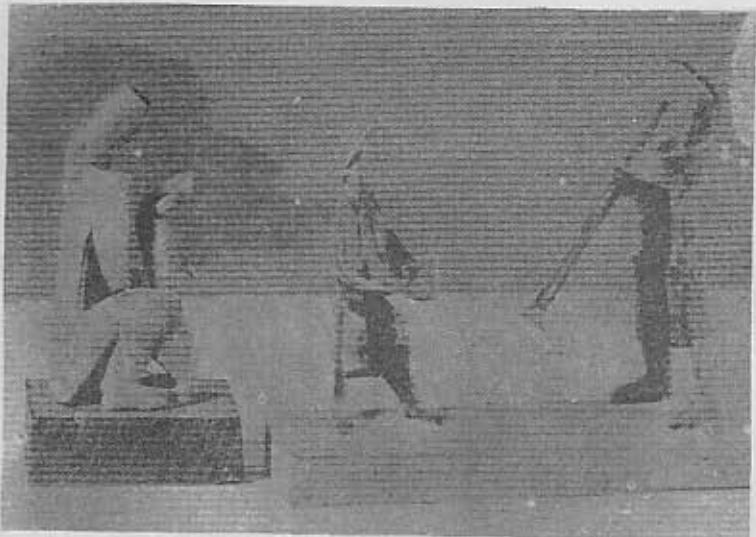
அ. வாணிகரம் — 1

## மாற்குவின் ரெய்யங்கள்



## മാർക്കറിൻ ചീസ്‌പഞ്ചൽ





Tamil Nadu  
Traditional  
Costumes



மாந்திர சீற்பங்கள்



சிற்பக் கலைஞர் என்ற முறை  
யில் பிக்காலோ ஒரு புத்த  
மைப்பாளராகத் திகழ்ந்தார்.  
மரபற்ற பொருள்களைக்  
கண்டு, நகைச்சுவையும் புது  
ஸ்ரீயும் கலந்த தலைசிறங்கத்  
படைப்புகளை ஆட்கிளூர். மிதி  
வண்டி இருக்ககயினையும்  
அதன் வகைப்பிடிகளையும்  
கொண்டு இவர் செய்த ‘ஊட்  
டுதலை’ (1943) புகழ் பெற்  
றது. (எதிர்ப் பக்கம்).  
‘ஆட்டுடன் ஆடவன்’ (1944)  
வெண்கலச் சிலை.

225 × 78 × 78 மீ. (.:பில  
டெல்லிய நவீனக் கலை  
இருங்காட்சியாத்தில் உள்  
எனு). இதில் பிக்காலோ  
மரபுக் கலைக்குத் திரும்பி  
ஏன்றார். இந்தப் பெரிய சிற  
பம், ‘அடக்கு முறைக்கு  
எதிர்ப்பு’ என்ற கருத்தைச்  
சிற்கிறிக்கிறது. உலக  
அகமதியை விலை நாட்டு  
வதில் மனிதனுக்குள்ள  
தீரன் மீதான நம்பிக்கையை  
இது குறிக்கிறது.



மேலே : 1950இல் கோட்டி ட்  
ஆசர் கடற்கரையில், சீராஷ்வா  
விலோட், மகன் கிளாட் ஆகியோ  
ருடன் பிக்காலோ. இக்காட்சியால்  
ஏற்பட்ட அகத்தூண்டுதலால்  
“குழந்தை வண்டியுடன் பெண்”  
(வலம்) என்ற சிறபத்தை (1950,  
வெண்கலம். 203×145×61  
செ.மி.) அவர் வடித்திருக்க வேண்டும். இதிலுள்ள ஒரு சக்கரம்  
பழைய சல்லடை; குழந்தையின்  
கால்களும் கைகளும் உடைந்த  
மண்பாண்டத்தின் கைப்பிடிகள்;  
குழந்தையின் தொப்பியும் தலை  
யும் மண் குடுவை; பெண்ணின்  
பாவாடை ஒரு புகை போக்கிக்  
குழாய்.



## மாற்கு: தேடலும் கோடுகளும்

இது பிழை!

சங்கரா

ஒரு நல்ல ஓவியதுக்கு அழகு, அவலட்சனம் என்று எதுவும் கிடையாது; அழகான திலும் கோரம் இருக்கும்; கோரமானதிலும் அழகு இருக்கும். திரிபு, சிதைவு, விகாரம், இவையெல்லாம் அழகின் வெவ்வேறு நிலைகள்தான். எல்லாச் சிதைவுகளிலும், விகாரத்திலும் அடிப்படையில் ஒரு அழகு இருக்கும். இந்த அழகு எவ்வளவு தூரம் சிதைக்கப்பட்டது, எந்தளவுக்கு விகாரமாக்கப்பட்டது என்பதெல்லாம் ரசிகர்கள் கண்டு பிடிக்கவேண்டியது.

பிக்காலோகூட ஒருமுறை தன்னுடைய செயலாளரிடம் கேட்டாராம், “அழகின் எதிர்மறை என்ன என்று உமக்குத் தெரி யுமா?” என்று. நான் நினைக்கிறேன், அப்படி ஒன்றும் இல்லை என்று.

அது சரி, இந்த ஓவியர்களுக்கு, குறிப்பாக நவீன ஓவியர்களுக்குச் சிதைவு, விகாரம் இவற்றில் எல்லாம் ஏன் இவ்வளவு ஈடுபாடு? எல்லாவற்றையும் திரிப்பதில், சிதைப்பதில், விகாரப்படுத்துவதில் அவர்களுக்கு ஏதும் திருப்பி இருக்கின்றதா? மனி தரை மனீதராய்க் கீருமல் துண்டுபோட்டு, பகுத்து, சிதைத்து என்னபாடு படுத்துகிறார்கள்? எதற்காக இது?

**அழகு பற்றியும் அவலட்சனம் பற்றியும், திறையைப் பிரச்சினைகள் எமக்கு.** இரண்டையும் இருவேறு எதிர்நிலைகளில் நிறுத்தி விட்டு, நடுவில் நில்றுகொண்டு சிதைவு, விகாரம் என்று நிகழும்போது, இதுவெல்லாம் அழகுக்குப் புறம்பான விஷயங்கள் என்ற சவிப்புடன் விலகிவிடுவோம்.

இன்று — நான் இந்தக் கட்டுரையை எழுத்த தொடங்கிய, 87இன் சித்திரை மாதத்து 23 ஆம் திகதியாகிய இன்று — எந்திரப்பறவை குனிந்து, குண்டுகளை ஏறி கிடைத்து. துண்டுகளாய்ச் சிதறி, மாண்டு போகின்றனர் மக்கள்... இரத்தமும் சதையு மாக ... நாங்கள் பார்த்த, ரசித்த, பழகிய எமது சகலீவிகள், துண்டுகளாய்... வெறும் சதைத் துண்டுகளாய்ச் சிதறுண்டுபோகிறார்கள்.

இதைவிடச் சிதைவு ஏதாவது?

இதைவிடத் திரிபு அல்லது, விகாரம் வேறு ஏதாவது?

இல்லை! இதுதான், இதைத்தான் கீறு கிருஞ் நவீன ஓவியன்! சூழலின் பாதிப்புத் தவிர, புதிதாய் எதுவும் இல்லை.

## 1

“நான் தேடுகின்றேன்...கண்டுபிடிக்கின் றேன்... கீறுகின்றேன்... நீங்களும் தேடுங்கள்... கண்டுபிடியுங்கள்... ரசியுங்கள்...” இது, மாற்கு அடிக்கடி சொல்லுவது.

உண்மை!

இதுதான் அடிப்படை. சிருஷ்டி நிலையிலும் சரி, ரசிக நிலையிலும் சரி அடிப்படை தேடல். ஓவியனும் தேடுகிறுன்... எந்தக் கோடு, எங்கு அதாடங்கி, எப்படி முடிவுறும் என்பதை; எந்த இடத்தில் வளையும், அல்லது முறியும் என்பதை நுட்பமாகத் தேடுகிறேன். பிறகு கீறுகிறேன்.

சிருஷ்டியின் அடிப்படை, உள்ளொதுங்கிய தேடல்.

தேடவின் ஆழம் கூடக்கூட, சிருஷ்டியின் தரமும் அதிகரிக்கும்.

நாரிகையின் மொழி சிக்கலானது; வித்தியாசமானது. ஒவ்வொரு கோட்டுக்கும், ஒவ்வொரு நிறத்துக்கும் தனித்தனி

அர்த்தங்கள், குணங்கள் இருக்க முடியும். இதுபற்றிய புரிதல்கள் இன்றி, ஒரு ஓவியத்தை ரசிப்பது சிரமம். விமர்சிப்பது சுத்த அபத்தம்.

“எல்லோரும் கீறக் கூடியது, ஆனால் எல்லோருக்கும் புரியாதது! இதுதான் நவீன ஓவியம்” என்று விவஸ்தைகெட்டுப் பேசுவது இன்னும் அபத்தம்.

இப்படியிருக்க, புரட்சியும்கூட ஒரு நீண்டகாலத் தலைமுறையின் உன்னதமான தேடல்தான் என்பதை, எப்படிப் புரியவைப் பது?

## 2

மாற்குவின்

முகமிழந்த மனிதர்கள்

பிரமைகளும், பாவணைகளும், தேவையற்ற பழைய பெருமைகளும் செறிந்த இந்தச் சமூகப்பரப்பில், தங்களுக்குரிய தனித்தனி அடையாளங்களை இழந்து நசங்குண்ட மனிதர்களுக்கு முகங்கள் இருக்காதுபோலும்.

அதுதான் மாற்குவின் ஓவிய மாந்தர்கள் நிறையப்பேருக்கு முகங்களிடையாது. இந்த முகமிழந்த மனிதர்களை, பெரும்பாலும் உருண்ட, திரண்ட தலைகளையும், பிற அவைவங்களையும் உடையவர்களாக மாற்கு சித்திரிக்கிறார். இந்த வடிவங்களில் ஒளி விழுத் தவறிய பகுதிகளை இருள் விழுத்திக்காட்டுகிறார். இதனால் வடிவங்களில் கணபரி மாணம் ஏறுகிறது. இயல்புக்கும் மீறிய வளர்ச்சி முனைப்பாகத் தெரிகின்றது.

கடுமை தெறிக்கும் நிறங்களில் மாற்கு விற்குப் பிரியம் அதிகம்; சேர் கிளைப் போல். ஆனால் சேர் கிலிடம் (Amirtha Sher Gil) மெல்லிய சோகத்தின் சாயல் எப்பொழுதும் இருக்கும். கறுப்பு — பொதுவாக அச்சம், துக்கம்... இவற்றின் குறியீடாகத் தான் தொழிற்படுவதுண்டு.

மாற்குவிடம் இப்படி இல்லை.

இவரிடம் கறுப்பு, துயரத்தின் குறியீடாய் அல்ல, வீரியத்தின் குறியீடாய் நிற்கிறது; எமது நிலத்தின் பணிகளைப் போல.

கரியதும், பெரியதுமான எமது பணிகளில், அவற்றின் விறைப்புக்கும் உறுதிக்கும் உரம் சேர்ப்பதாகவே கறுப்பு தொழிற் படுகிறது. பணிகளின் நிமிர்வும் விறைப்பும், வாழத்துடிக்கும் ஆவேசத்துக்கும், வாழ்விளைக்கும் ஆவேசத்துக்கும் ஒரு குறியீடாகவே சொல்லப்படுவதுண்டு. மாற்குவின் மனிதர்களிடமும், முகங்களை இழந்த பிறகும், வாழ்முனையும் தீவிரம் வெளித்தெரிகிறது.

இந்த முகமிழந்த மனிதர்களை, ஓவியங்களில் வாத்தியம் வாசிப்பவர்களாயும், காவடி சுமப்பவர்களாயும், உதிரிகளாயும் காணமுடியும்.

பிந்திய நிலைகளில், இந்த முகமிழந்த மனிதர்களிடம் உருண்ட, திரண்ட தன்மைகளை விடவும், தட்டையான, நசுக்கப்பட்டது போன்ற தன்மைகள் தூக்கலாய்த் தெரிகின்றன. கிட்டத்தட்ட தகடுகளில் வெட்டி எடுக்கப்பட்டு மெல்லிய ஒத்திசைவுடன் வளைத்துவிடப்பட்டதுபோல ஒரு தோற்றம் ‘இடியும் மின்னலும்’, ‘நடனம்’ போன்ற ஓவியங்கள் நல்ல உதாரணங்கள்.

### 3

மாற்கு நிறையப் பரிசோதனைகள் செய்திருக்கிறார். இளம் மாற்கு, தனது மங்கல பருவத்தில் நீர் வர்ணங்களைப் பாவித்து உருவாக்கிய கழுவுதற் பாஸி ஓவியங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. நீர்வர்ணங் கொண்டு வரையப்பட்ட சித்திரத்தை நீரினால் கழுவும் போது நிறங்கள் படிப்படியாகக் கரையும். ஓவியர், கான் பெற விரும்புகிற தோற்றம் வரும்வரையும் வர்ணங்களை மறுபடியும் பூசி, பிறகு கழுவுதல்வேண்டும்.

இந்தவகைச் சித்திரங்களின் விசேஷங்களும் இவற்றின் மங்கல் தன்மைதான். குறிப்பாக, தீவிர பிரகாசத்துக்கும் தீவிர இருட்டுக்கும் இடையில் இந்த மங்கலான தன்மைக்கூடாக வர்ணச் சமநிலையைப் பேணுவது சிரமமான காரியந்தான். மாற்கு இங்கு வெற்றி பெறுகிறார். இருந்தாலும் தனக்குரிய ஒரு தனியான பாணியாக, இதைத் தொடர்ந்தும் வளர்த் தெடுப்பதில் ஏனே தீவிரம் காட்டாமலே இருக்கிறார்.

பிந்திய நிலைகளில் தன்னுடைய மங்கல பருவத்திலிருந்து முழுவதுமாக விடுபட்டு நிற்கும் மாற்குவைத்தான் நாம் பார்க்கி வரேம்.

அடுத்தது சாதனத்தை எளிமைப்படுத்தல்: பொதுவாக எல்லா ஓவியர்களும் வெறுமையாகக் கிடக்கும் சாதனத்தை நிறங்களாலும் கோடுகளாலும் நிரப்புகிறார்கள். இங்கு மாற்கு, ஏற்கனவே ஒரு நிறம் அல்லது நிறச்சேர்க்கை கொண்ட சாதனத்தைத் தேர்ந்தெடுக்கிறார். குறித்த சாதனத்தில் தான் வெளிப்படுத்த விரும்பும் விசேஷத்துக்குத் தேவையான பகுதிகள் தவிர மிஞ்சிய பகுதிகளை வேறு நிறங்களால் மறைத்துவிடுகின்றார்.

இந்தவகைச் சித்திரங்களுள் முக்கியமானது ‘திருமுகம்’. அமைதியும் சாந்தமும் பரவிய கிறீஸ்துவின் முகத்தில் எல்லாச் சீவன் களையும் இரட்சிக்கும் விழி கள் அற்புத மாய்ச் சுடர் கிணறன். இந்தச் சித்திரத்திலும் இருண்ட நிறங்களின் ஆதிக்கம் அதிகம். இங்கும்கூட கறுப்பு, தனது சராசரிக் குணத்தை இழந்து சுடரும் விழிகளுக்கு அழுத்தம் கொடுப்பது போலத் தொழிற்படுகிறது.

துயரத்தையும் மீறி இரட்சிப்புத் தெரிகின்றது.

(இங்கு சாதனம் என்று கருதப்படுவது ஓவியம் கீறப்படுகின்ற காகிதத்தைத்தான்.)

இதற்கும் அடுத்தாக, மாற்குவின் முக்கிய பரிசோதனை இராகங்கள் பற்றி யது ‘இராக மாலா’ என்ற பெயரில் இந்தி யாவில் மேற்கொள்ளப்பட்ட முன்முயற்சி யைத் தொடர்ந்து மாற்குவும் இந்தப் பரிசோதனையில் ஈடுபடுகிறார்.

படிமங்களுள் விழ மறுத்து விலகி ஓடும் இசையின் விசேஷ அருபத் தன்மையைக் கோடுகளாலும் நிறங்களாலும் தீர்மானிக்க முயலுவது பிரச்சினைக்குரிய ஒரு விஷயந் தான்.

**மாற்கு இதில் வெற்றிபெற்றாரா?**

இல்லை என்று சொல்ல முடியாது; ஆனாலும் வெல்ல இன்னும் இருக்கிறது என்பது என்னுடைய அபிப்பிராயம். நான் நினைக்கி ரேன், குறித்த இராகங்கள் மனதில் தூண்டி விடும் உணர்வு நிலைகளை, அதே சமபலத் துடன் தூண்டிவிடும் ஆற்றல் இந்தக் கோடுகளுக்கும் நிறங்களுக்கும் இருக்கவேண்டும் என்று.

#### 4

**மாற்கு நிறையக் கிறியிருக்கிறார்!**

காலத்துக்குக் காலம், ட வ று ப ட் ட பிரக்ஞா நிலைகளை அவர் வெளிப்படுத்துகின்றார். இளம் மாற்கு பெருமளவில் கிறிஸ்தவப் பின்புலத்துடன் கிறத் தொடங்குகிறார். வளர்ச்சிநிலைகளில் எதையும் எமது கலா சாரப் பின்புலத்துக்கூடாய் வெளிப்படுத்தும் முனைப்புத் தீவிரம் பெறுகின்றது.

இப்போது நாங்கள் பார்த்துக் கொண்டிருப்பது கோடுகள் பற்றிய பிரக்ஞாஞ்யுடன் கிறிக்கொண்டிருக்கும் முதிர்ந்த மாற்குவை.

இங்கு குறிப்பிட வேண்டியது, ‘இறுதி இராப்போசனம்’ என்ற ஒவியம். முகபாவங்களால் சித்திரிக்கப்பட வேண்டிய மிகை உணர்ச்சிநிலைகள் ஒத்திசைவுடன் நீஞ்சுகின்ற கழுத்துக்களினாடாகச் சித்திரிக்

கப்படுவது அருமையாயிருக்கி ண ற தி. ‘உங்களில் ஒருவன் என்னைக் காட்டிக் கொடுப்பான்’ என்று சிறீஸ்து கூறும் போது... நானுயிருக்குமா? அவனுயிருக்குமா? என்ற ஆதங்கம் கலந்த திகைப்படங் அதிர்ந்து நிற்கும் சீடர்களை நேரில் தரிசிக் கின்றோம்.

முதிர்ந்த மாற்குவிடம் எல்லாவற்றையும் கோடுகளாலேயே சாதிக்க முயலும் தீவிரம் நிரம்பிக்கிடக்கின்றது. அருப பாணி யிலும்கூட, ‘கோடுகளைக் குறைத்தல்’ என்ற நிலையில்தான் அவரைப் பார்க்க முடிகின்றது.

அருப பாணி என்றதும், ‘ஒன்றும் புரி யாத வெறும் பிரமைகளைக்கூட்டும் புதிர்கள்’ என்ற அளவில்தான் நிறையப் பேர் நினைக்கிறார்கள்.

**இதுவும் பிழை!**

அருப பாணியிலும்கூட, கிறப்போகும் விஷயம் குறித்துத் திட்டவட்டமான, நிச்சயம் செய்யப்பட்ட படிமங்கள் ஒவியரிடம் இருக்கும். படிமங்கள் தெளிவற்று மங்கலாய் இருக்கும்போது, ஒவியமும் புதிர்களின் குவியலாகிப் பொறுமையைச் சோதிக்கும்.

‘கிற ஆரம்பிக்கலாம்... பிறகு சமாளிக்கலாம்’ என்பதெல்லாம் ரசிகர்களை முட்டாள்களாக்கும் முயற்சி மட்டுமே. இங்கு பிரமிக்க எதுவும் இருக்காது. பிரமைகளும் புதிர்களும்தான் மிஞ்சம்.

மாற்குவிடம் இந்தச் சிரமங்களில்லை. ரசிகர்களுக்குப் பிடிகொடுத்துக்கிறவேண்டும் என்பதில் அதிகம் அக்கறை அவருக்கு. இவருடைய அருப பாணையை முன்பு சொன்ன தைப் போலக் கோடுகளைக் குறைத்தல் அல்லது, தேவையற்ற கோடுகளைத் தவிர்த்தல் என்ற அர்த்தத்தில்தான் நாம் புரிந்து கொள்ளமுடியும்.

குறிப்பாக, அலையின் முகப்பு அட்டையில் (அலை -26) வெளிவந்த ‘குருட்டுப் பாடகன்’ ஓவியம். அதுத்தது, மண்ணின் அழைப்பு’ என்ற ஓவியம். இப்படி இன்னும் இன்னும்...

குருட்டுப் பாடகனில்... வான் நோக்கி நிமிரும் முகமும், கைகளில் வாத்தியக் கருவி யுமாகக் குந்தியிருக்கும் மனித வடிவம் வரையப்பட்டுள்ளது. கோடுகளின் சிக்கனம் பேணப்பட்டிருக்கிறது. பாடகனுக்குப் பார்வையில்லை என்பது மேலுயரும் சிரசக்கூடாய்ச் சித்திரி க்கப்பட்டாலும் கூட, தலைப்பிலிருந்து தரவுகளைப் பெற்றுப் புரிந்துகொள்ளவேண்டிய நிலைமை.

## 5

ஒரு ஓவியத்தின் மையக் கருத்தைக் கட்டியெழுப்பும் கோடுகளும், பிற தூரிகை அசைவுகளும் சாதனத்தின் முழுப் பரப்பையும் நிரப்பாத நேரங்களில், மிஞ்சியிருக்கும் வெளி பிரச்சினைக்குரியது. இந்த வெளிக்குள் அர்த்தங்களைப் புதைத்து, அதைத் தொடர்ந்தும் வெளியாகவே பேணுவதும் ஒரு முறை. தனிர் இந்த வெளியை ஒரு சவாலாக எடுத்துக்கொண்டு அதைக் குறியீடுகளால் (symbols) நிரப்பியவர் பணிக்கர் (K.C.S. Paniker); அலங்காரங்களால் நிரப்பியவர் ஜாமினி ராய் (Jamini Roy); கோடுகளால் நிரப்பிக்கிறார் மாற்கு.

வடிவத்துள் தொடங்கும் கோடுகளை, வடிவத்துக்கு வெளியிலும் நீட்டி, வெற்றிடத்தை வெற்றிகரமாக நிரப்புகிறார். ‘அலங்காரம்’, ‘காதலர்’ போன்ற ஓவியங்களைப் பார்த்தால், இது தெரியும்.

வடிவ எல்லைகளுள் நின்றுவிடாது, அதற்கும் அப்பால் நீண்டுசென்று அந்தரத்தில் நின்றபடி எதையெல்லாமோ பேசத்துடிக்கும் கோடுகள். அருமையாக ஒத்திசைகின்றன.

இது பிக்காஸோவின் பகுப்புக் கலவைச் சித்திரத்தை ஞாபகப்படுத்தினாலும் அது வல்ல இது.

இன்னுமொன்று ‘பெண்’ நிலைக்குத் தூத் தோற்றத்தில் சரிபாதியாக வெட்டிப் பிளக்கப்பட்ட பெண் உருவத்தை, கோடுகளால் பிரதிசெய்து அங்கேயும் தேவையற்ற கோடுகளைத் தவிர்த்து, குறைந்த கோடுகளால், கிட்டத்தட்ட நிமிர்த்தி வைக்கப்பட்ட வீணையைப்போல வரையப்பட்டிருப்பது பிரமாதம்!

மாற்கு இதுவரை கீறியிருப்பது இருந்தாலும் அதிகம்; மூன்று கண்காட்சிகளுக்குப் போதும். இன்னும், என்-லோன் (S-Lon) பைப்புகளை வெட்டியெடுத்து, தனது கருத்துக்கிசைய வளைத்து, நிமிர்த்தி நிறைய சுக்கிருப்புகளையும் (Sculpture) செய்திருக்கிறார். இது, இன்னுமொரு கட்டுரையில் விரித்து எழுதப்படவேண்டியது. இக்கட்டுரையும்கூட, குறிப்பிட்ட ஒரு ரசிக நிலையில், மாற்கு பற்றிய சில அவதானங்களும் அபிப்பிராயங்களும் மட்டுமே.

என்னவில், கோடுகளை உயிர்ப்பிக்கும் மாற்கு பெறுமதியானவர்; பிரயிக்கச் செய்கின்றவர். ஏனெனவில்...

கோடுகள் தனித்து நின்ற இயங்குபவை. எல்லாவகைக் குறியீடுகளும் தாமாகி நிற்பவை. இது வெள்ளாம், ஆழமாய்த் தேடுகின்ற ஓவியரின்கையில் தூரிகை இருக்கும்போது. □



கலை, கலைஞர் பற்றி  
*On Art and Artists*

---

---

கண்வஸ் — 2

---



## நவீன ஓவியம் :

### சில விசாக்கங்கள்

ஜோசப் ஜேமஸ்  
(JOSEF JAMES)

1979 செப்டெம்பர் 7ஆம் திங்கி முதல் 9ஆம் திங்கி, வரை பொள்ளாச்சி (கயிழ்நாடு) நல்லமுத்துக் கவுண்டர் மகாலிங்கம் கல்லூரியில், கிரியாவும் இணைந்து நடத்திய ஒளியச் சம்சாட்சியின் போது தற்பட்ட குறிப்புகள்.

நன்றி: கிரியா, 268, ராய்-பேட்டை நெடுஞ்சாலை சென்னை 600 014.

● திரு. ஜோசப் ஜேமஸ் இந்திய முன்னணி ஓவிய விமர்சகர்களில் ஒருவர். இந்தியாவிலும் வெளிநாடுகளிலும் முக்கியமான ஓவியப் பத்திரிகைகளில் இவரது விமர்சனங்களும் கட்டுரைகளும் வெளியாகி இருக்கின்றன. தற்போது சென்னை கிறிஸ்தவக் கல்லூரியில் பொருளாதாரப் பேராசிரியராகப் பணி ஆற்றுகிறார்.

● நவீன ஓவியம் நம்மிடையே இன்னும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படவில்லை. பெரும்பாலோர் நவீன ஓவியத்தைப் புதிராகவும் அனுகமுடியாததாகவும் காண்கின்றனர். இங்கு தரப்பட்டுள்ள விளக்கங்கள், அடிக்கடி நவீன ஓவியத்தைப் பற்றிக் கேட்கப்படும் கேள்விகளுக்கும், எழுப்பப்படும் ஜயங்களுக்கும் பதில் தர முயற்சிப்பவை. இந்தக் குறிப்புகள் மிகச் சிறிய துவக்கம் மட்டுமே என்பதை இங்கு வலியுறுத்த விரும்புகிறோம். நவீன ஓவியத்தைப் பற்றிய வித்தியாச உணர்வை நீக்கவும், அதைத் தீவிரமான கலைச் சாதனமாகக் கருதவும் இவ்விளக்கங்கள் ஓரளவு பயன்படக்கூடும்.

□ எங்களுக்கு நவீன ஓவியம் புரிவதில்லை !

△ உங்களுக்கு மரபு ஓவியம் புரிகிறதா என்று ஒருகணம் சிந்தித்துப் பாருங்கள். ஒருசிலங்கு மட்டுமே அதன் தத்துவமும் கோட்பாடும் தெரிந்திருக்கின்றன. நீங்கள் சொல்லக்கூடியதெல்லாம் மரபு ஓவியம் உங்களுக்குப் பரிச்சயமானது என்பதுதான்.

நீங்கள் புரிந்துகொண்டிருக்கிறீர்கள் என்பதல்ல. நவீன ஓவியத்துடன் நமக்குப் பரிச்சயமில்லை. உண்மையில் அதுதான் பிரச்சினை. மரபு ஓவியத்துடன் எவ்வளவு பரிச்சயப்பட்டிருக்கிறீர்களோ அவ்வளவு பரிச்சயத்தை நவீன ஓவியத்துடன் ஏற்படுத்திக் கொண்டால் இப்பிரச்சினை மறைந்து வருகிறது. அப்படியும் நீங்கள் அதைப் புரிந்து கொண் வர்களாக விடமாட்டார்கள். அதை நாம் விமர்சகர்களுக்கும் தத்துவவாதிகளுக்கும் வட்டுவிடுவோமே.

□ இந்த நவீன ஓவியத்தைக் குழந்தைகள்கூட வரையலாம் போனிருக்கிறதே!

△ இது உண்மையில்லை. பிக்காஸோ மாதிரி வரையக்கூடிய — அல்லது சகால் (Chagall), மாதிரி வண்ணம் இடக்கூடிய ஒரு குழந்தையைக் காட்டுங்கள் பார்ப்போம். ஆனாலும், குழந்தைகள் மாதிரி ஓவியம் வரைய முயலும் ஓவியர்கள் இருக்கத்தான் செய்கிறார்கள்: இது ஏனென்றால், குழந்தைகள் எப்படி அழகாகப் புன்னகைக்கின்றார்களோ, பேசுகிறார்களோ அம்மாதிரியே அழகாக வரைகின்றார்கள்; வர்ணமிடுகின்றார்கள். போல் கிளி (Paul Klee) போன்ற ஓவியர்கள் இதைச் செய்கிறார்கள். ஆனால், இது முனைந்து செய்வது; முன்கூட்டியே யோசனையின் விளைவாகச் செய்வது. இப்படிச் செய்வது குழந்தைகளின் இயல்பல்ல. அவர்களால் அப்படி இருக்கவும் முடியாது. அங்கங்கே வண்ணத் திட்டுக்கள், இங்கே ஒரு கோடு அங்கே ஒரு கோடு என்றிருக்கும் ஓவியத்தை மனதில் கொண்டு, குழந்தைத்தனமான ஓவியம் என்று சொல்வீர்களானாலும், இது குழந்தைகள் செய்யக்கூடியதுதான். ஆனால், ஆச்சு

சரியம் என்னவென்றால் குழந்தைகள் இம் மாதிரி வரைய முனைவதில்லை — விரும்புவதில்லை. (அவர்கள் தங்கள் கற்பனைக்குகந்த படங்களைத்தான் வரைகிறார்கள்.) ஹோஃப்மன் (Hoffman), போல்லக் (Pollock) போன்ற ஓவியர்கள் இம்மாதிரிச் செய்ய விரும்புகிறார்கள். படங்களை வரையக்கூடிய ஓவியர்கள், ஏன் குழந்தைகள் செய்யக் கூடிய, ஆனால் செய்ய விரும்பாத ஒன்றைச் செய்ய விரும்புகிறார்கள்? இந்தப் புதிரை விடுவிக்க முயலுங்கள். இது உங்களை நவீன ஓவியத்தினால் இட்டுச் செல்லும்.

□ நவீன ஓவியத்தை விளக்க முடியுமா?

△ முடியாது. கர்நாடக இசையை விளக்க முடியுமா? முடியாது. அதை நீங்கள் ரசிக்கத்தான் முடியும். அதேபோல்தான் நவீன ஓவியமும். ஏன், எல்லாக் கலைகளும் தான். இவற்றை ரசிக்கக்கூடிய அளவிற்கு ஒருவருக்கு உதவலாம்; ஒருவரைப் பயிற்றுவிக்கலாம். ஆனால், இதற்கு முயற்சியும் கட்டுப் பாடும் தேவை. அதற்குப் பிறகு நீங்களாக கவேதான் இதில் ஈடுபட வேண்டும்.

□ ஒரு தத்துப்பமான படத்தைப் பார்க்கையில் மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது; புரிகிறது. ஆனால், நவீன ஓவியத்தைப் பார்க்கும்போது ஒன்றுமே தோன்றுவதில்லையே: புரிவதும் இல்லை.

△ ஒரு தத்துப்பமான படம் நாம் படிக்கக் கூடியது. இது காது, இது இடது கை, இது ஒரு கிளை, இது ஒரு பெண், இதுதான் அவர்கள் செய்வது என்பதுபோல் நம்மால் இப்படிப் புரிந்துகொள்ள முடிவதற்குக் காரணம். ஒரு படம் நமக்குத் தெரிந்த அல்லது நாம் யூகிக்கூடிய ஒரு படிமத்தை அல்லது ஒரு கதையைக் கொண்டிருப்பதும்

அல்லது அதைச் சார்ந்திருப்பதும் ஆகும். நவீன ஓவியம் இப்படி இந்த முறையில் ‘படிக்கக்’ கூடியது அல்ல. ஏனென்றால், இம்மாதிரிப் படிமங்களையோ அல்லது கதை களையோ அது ஒத்திருப்பதில்லை. அது சம்பந்தப்படுத்துவது, அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பது, நாம் எதைப் பார்க்கின் ரேம், கற்பனை செய்கிறேம் என்பதல்ல; மாருக நாம் பார்க்கக்கூடிய விதங்கள், கற்பனை செய்யக்கூடிய விதங்கள் ஆகியவற் றைத்தான். அடிப்படையில் இது நம்முள் இருக்கும் உள்ளார்ந்த, ஆழமான ஒழுங்குணர்ச்சியைக் கொண்டது. இதுதான் நம் மால் பார்க்க, கற்பனை செய்ய, உருக்கொடுக்கக் காரணமாக இருக்கின்றது. இந்த மாதிரிப் பார்க்கவும், உணரவும் நமக்கு ஊடுருவிப் பார்க்கக்கூடிய திறமை, முற்றிடேவைப்படுகின்றன. ஒரு தத்திருப்பான படம், இதற்கு மாருக நமக்கு மிக நெருங்கியது; ஒரு கதை சொல்லும் — கேட்கும் விதத்தில் உடனடியான நேரிடைத் தன்மை கொண்டது.

□ நவீன ஓவியம் ஏன்?

△ ஏனென்றால், நம்மைப் பற்றியும், உலகைப் பற்றியும் சொல்ல இருக்கும் எல்லாவற்றையும் சொல்ல கதை—முறை, விவரணை—முறை போதாது என்பதைத் தெரிந்து கொண்டதால்.

□ கதை — முறை, விவரணை — முறை ஏன் போதாது?

△ முன்பு எப்போதையும்விட, கட்டந்த நூரூண்டுகளில் அறிவு, மிகவேகமாக, பரவலாக வளர்ந்துவிட்டது. பல்வேறு துறைகளில்—உள்ளியல், பெளதிக விஞ்ஞானங்கள் இயற்கையியல், சமூகவியல் முதலியவற்றில்

உண்டான கருத்தாக்கங்கள், கோட்பாடுகள் — மனிதனைப் பற்றி, வாழ்க்கையைப் பற்றி, இயற்கையைப் பற்றி புதிதான தெளிவை உண்டாக்கியிருக்கின்றன. இவை நம் வாழ்க்கையை, சிந்தனையைத் தீவிரமாகப் பாதித்து, நம் அன்றாடச் சிந்தனையிலும் ஊடுருவி, கலந்துவிட்டன. இவை கலையிலும் பொதுப்படையான அனுகுமுறையையும், பாத்திரப் படுத்துதலையும் தவிர்க்க வேண்டிய அவசியத்தை உண்டாக்கிவிட்டன. இதனாலேயே கதை முறை, விவரணை முறை சிக்கல் மிகுந்த இன்றைய வாழ்க்கையை எடுத்துச் சொல்லப் போது மானதாக இல்லை.

□ நவீன ஓவியம் நம் கலாசாரத்தைச் சேர்ந்ததிலை என்று நினைக்கிறேன். இந்த ஓவியர்களைல்லாம் மேற்கூறுத்திய கலாசாரத்தைச் சாயல் பிடிக்கத்தானே செய்கிறார்கள்?

△ தத்திருப் போது இவியத்துக்கும் நவீன ஓவியத்திற்குமுள்ள வேறுபாட்டை நினைவில் கொள்ளுங்கள். தத்திருப் போது இவியம் விவரணை—முறையைச் சார்ந்திருக்கிறது. நவீன ஓவியம் நம்முடைய ஒழுங்குணர்ச்சியைச் சார்ந்திருக்கின்றது, நவீன ஓவியம் நம் கலாசாரத்துக்கு ஒவ்வாதது என்று சொல்வது, நம் கலாசாரத்திற்கு ஒழுங்குணர்ச்சியைப் பற்றி அக்கறை இல்லை என்பதாகும் இது தவறு. இந்திய மரபு ஓவியம் விவரணை முறையை, கதை சொல்லும் முறையை மிகக் குறிப்பிட்டத்தக்க வகையில் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியிருக்கிறது. ஆனால், இந்த விவரணை முறையைக் கையாண்ட கவிதையிலும், சிறபங்களிலும் சிற்றேருவியங்களிலும் (Miniatures) மிகத் தேர்ந்த, பண்பட்ட ஒழுங்குணர்ச்சி இருந்திருக்கின்றது. இதை மிகத்தெளிவாகக்கே மரபுத் தொழிற்கலைகளில் காணலாம்; நகைகள், துணியிடங்கள் கள், உலோகப் பண்டங்கள், தமிழ் நாட்டிலும், மற்ற மாநிலங்களிலும் பெண்கள் நினைவிலிருந்து வரையும் கோலங்கள் ஆகியவற்றில் இவற்றைப் பார்க்கையில், நம் முள் இருக்கும் ஒழுங்குணர்வை நாடும் நவீனத்துவம் நம் கலாசாரத்தைச் சார்ந்ததல்ல என்று சொல்லமுடியாது.

□ நவீன ஓவியத்தை எப்படி அனுபவிப்பது?

△ ஒரு விஷயம் உங்களைத் தொடர நீங்கள் அனுமதித்தாலன்றி, எதையும் உங்களால் அனுபவிக்க முடியாது. நிறைய நவீன ஓவியங்களைப் பாருக்கள். அவற்றில் பல உங்களுடைய ஆர்வத்தைத் தூண்டாமலிருக்கலாம். பல உங்களுக்குச் சுவாரஸ்யமின்றி இருக்கலாம். ஆனால் நிச்கயம் சில உங்களுக்குப் பிடிக்கும். இவற்றைப் பற்றிய தகவல் களை முடிந்தவரை தெரிந்துகொள்ள முயலுங்கள். யாரையாவது கேளுக்கள், ஒரு புத்தகம் படியுங்கள். அந்த ஓவியரையோ, சிற்பியையோ புரிந்துகொள்ள முயலுங்கள். உங்கள் ஆர்வத்தையும் அக்கறையையும் மற்றவர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ளுங்கள். விரைவிலேயே நீங்கள் இன்னும் அதிகமாகப் பார்க்கவும், தெரிந்துகொள்ளவும் விரும்புவீர்கள். இசையை, நாட்டியத்தை நீங்கள் அனுபவிக்க வேண்டுமானால் இம்மாதிரியான முயற்சியைத்தானே மேற்கொள்வீர்கள்?

□ நவீன ஓவியம் பார்வையாளர்களிடமிருந்து அதிகமான முயற்சியை வேண்டுகின்றதல்லவா?

△ இரசிப்பதற்கு முயற்சி தேவையில்லை என்பது அடிப்படைத் தவறு. நீங்கள் ஒரு விஷயத்தை இரசிக்கும்போது சற்றுக் கூர்ந்து கவனித்தால் நீங்கள் அந்த விஷயத்திற்காகத் தயாராக இருப்பதும், ஏன், சிலநேரங்களில் அதை உணரவும், அந்த உன்னத்தை அனுபவிக்கப் பயிற்சி பெற்றிருப்பதும் புலப்படும். எதிலும் உண்ணத்தைக் காண உழைப்பும், தன்னைச் சாதனப்படுத்திக் கொள்வதும் தேவையாகின்றன. நவீன ஓவியமும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல. நவீன ஓவியத்திற்காக நீங்கள் அதிக உழைப்பை, முயற்சியை மேற்கொள்ள வேண்டுமா என்பது, அது உங்களை எவ்வளவு தூரம் தொட்டிருக்கிறது என்பதைப் பொறுத்தது. அது உங்களைத் தொடராமல், நீங்கள் நவீனமாகத் தோற்றமளிக்க முற்பட்டால், அந்தப் பாவனை, நடிப்பு, எளிதில் கைகூடாததாகவும் மிகக் களைப்பைத் தருவதாகவும் இருப்பதை உணர்வீர்கள்.

□ நவீன ஓவியம் ஒரு தீவிரமான கலீச்சாதனம் என்றால் அதை உருவாக்குவோரும், இரசிப்பவர்களும் மிகச் சொற்பம்தானே? அதாவது, இது மேட்டுக்குடித் தன்மையை உடையதுதானே? சாதாரண மக்களுக்கு இதனால் என்ன இல்லாம?

△ இந்திய நவீன ஓவியம் இன்று படைக்கப்படுவதும், இரசிக்கப்படுவதும் சிறு குழுவினர் மத்தியில்தான் என்பது உண்மை. ஆனால், இந்த மாதிரியான கலீ நம் கலாசாரத்துக்குப் புதிது. கலீயிலும் சரி, விஞ்ஞானத்திலும் சரி எந்தப் புது மாற்றமுமே வெகுஜன அளவில் துவங்குவதில்லை. கலாசாரத்தின் எந்தப் புதிய அம்சமும் ஒருசிலர் மத்தியிலேயே உருவாகிறது. அந்த அர்த்தத்தில் வேண்டுமானால் கலாசாரத்தில் உருவாகும் மாற்றம் மேட்டுக் குடியினரைச் சார்ந்தது என்று சொல்லலாம். இந்த மாற்றம் பரவ, கலாசாரத்தை மாற்ற, காலமும், புதிய உணர்வுக் கூறுகளுக்குத் தேவையான உந்துதலும் அவசியமாகின்றன.

சாதாரண மனிதன் அன்றூட வாழ்க்கையில் பயன்படுத்தும் பொருட்களுக்கு ஒரு புதிய அம்சத்தைச் சேர்க்கும்போதுதான் கலீ அவனைச் சென்றடைகிறது; அவனுடைய துணிமணிகள், வீடுகள், மேஜை நாற்காலிகள், பாத்திரங்கள். இந்தியாவில் நவீன ஓவியம் இவற்றையெல்லாம் பாதித் திருப்பதாகப் பொதுவாகச் சொல்ல முடியாது. இருந்தாலும் இன்றைய துணிகள், கட்டடக்கலீ, உட்புற அலங்காரம், நகர்ப்புற விளம்பரச் சாதனங்கள் முதனியவற்றைக் கவனியுங்கள். உங்களால் ஏதாவது ஒரு புது ஒழுங்குணர்ச்சியைக் காண முடிகிறதா? இப்படித்தான் நவீன ஓவியம் சாதாரண மனிதனைச் சென்றடைகிறது.

□ நவீன ஓவியத்திற்கு தத்ரூப ஓவியத் தைப்போல நிச்சயமான, ஸ்தாலமான அர்த்தம் உண்டா?

△ முதலில் கவனிக்கப்பட வேண்டியது தத்ரூப ஓவியத்திற்கும் வரையறுக்கப்பட்ட, ஸ்தாலமான அர்த்தமில்லை என்பது. ஒரு தத்ரூபமான படத்தைப் படிக்க முடியும். ஆனால், அதனாலேயே அந்த ஓவியம் மொத்தத்தில் என்ன சொல்கிறது, எதை வெளிப் படுத்துகிறது என்று சொல்லமுடியுமா? ஒரு கவிதையில் ஒவ்வொரு சொல்லும் எதைக் குறிக்கிறது என்று ஒரு வேளை கூறமுடியும். அதனாலேயே அந்தக் கவிதை மொத்தமாக என்ன சொல்கிறது என்று புரிந்து கொண்டாற்போல் ஆகுமா? அப்படியே இருந்தாலும் அதுதான் அதனுடைய வரையறுக்கப்பட்ட ஸ்தாலமான, திட்டவட்டமான அர்த்தமென்று கூறமுடியுமா? முடியாது. ஒரு கவிதை எதைப் பற்றியது, அதன் பொருள் என்ன என்பது பல நேரங்களில் ஒரு உணர்ச்சி, மனதின் ஒரு நிலை என்றாகும்போது இவை ஸ்தாலமானவை அல்ல; நிர்ணயிக்கப்பட்டவையும் அல்ல. ஒரு ஓவியத்தைப் படிக்க முடிந்தாலும் அதன் அர்த்தம் ஸ்தாலமானதல்ல. நவீன ஓவியம் தத்ரூப ஓவியத்தைப் போல் படிக்கக் கூடியது அல்ல என்பதாலேயே, அதன் அர்த்தம் இன்னும் அதிகளவில் நிர்ணயிக்க இயலாத தன்மையைக் கொண்டது. இந்தத் தன்மை தான் நவீன ஓவியத்திற்கு அதிக சுதந்திரத்தையும் வீச்சையும் தருகிறது.

□ நவீன ஓவியத்தைப் பற்றிய ரசனையைப்படி வளர்த்துக்கொள்வது?

△ முதலில் நவீன ஓவியத்தை உங்களுக்குள் வாங்கிக்கொள்ள, உங்களைத் தயார்ப்படுத்திக் கொள்ளலாம். இதற்கு உதவியாக முதலில் உங்கள் தாய்மொழியில் உள்ள நவீன இலக்கியத்தைப் பற்றி அக்கறை எடுத்துக் கொள்ளலாம். இது நவீன உணர்வுக்கறு அல்லது நவீன மனப்பாங்கு பற்றிய பிரக்ஞையைத் தரும். இரண்டாவதாக உங்களுக்குப் பரிச்சயமான மரபு ஓவியத்

தில் அதிக கவனம் செலுத்தலாம். இப்படிச் செய்வது அதைப்பற்றிய விமர்சன பூர்வமான பார்வையை வளர்த்துக்கொள்ள உதவும். மூன்றுவதாக, நவீன ஓவியப் படைப்பாளர்களைப் பற்றிய நேரிடையான பரிச்சயத்தை உண்டாக்கிக்கொள்வது. இரவிங் ஸ்டோனின் Agony and Ecstasy (மைக்கல் ஆஞ்சலோ பற்றிய புத்தகம்), Lust for Life (வான் கோ — Van Gough-பற்றியது) சொமகெட் மாமின் Moon and Six Pence (கோ ஹரின் Gauguin பற்றியது) முதலிய புத்தகங்கள் நவீன ஓவியத்தைப் பற்றி, ஓவியர்களைப் பற்றி நேரிடையான மனித பூர்வமாகப் புரிந்துகொள்ள உதவும். இவையைன்தும் நவீன ஓவியத்திற்கு நம்மைத் தயார் செய்யும். இந்த இடத்திலிருந்து மேலே தொடர்ந்து போவது ஒருவருடைய ஆர்வத்தையும் புதிய அனுபவங்களுக்கான வேட்கையையும் பொறுத்து.

□ நிச்சயமான அர்த்தம் ஒன்று சாத்திய மில்லை என்பதால் நவீன ஓவியத்தில் போலிகள் தோன்ற வாய்ப்பு உண்டல்லவா?

△ நவீன ஓவியம் படிக்கப்படக் கூடியதல்ல என்பதால், அத்தனமையைப் போர்வையாகக் கொண்டு போலிகள் உருவாக வாய்ப்பு உண்டு. இதற்கெதிரான ஒரே பாதுகாப்பு நவீன ஓவியத்தைப் பற்றிய பரவலான அறிவும், அக்கறையும், தொடர்ந்து ஓவியங்களைப் பார்ப்பதன் மூலம் பயிற்சி அடைவதும்தான். □

---

**அந்தோணி தாஸ்**


---

அகில இந்திய அளவில் 'மொடேர்ஸ் ஆர்ட்'யில் புகழ்பெற்ற ஒரு சில ஓவியர் களில் சென்னையைச் சேர்ந்த ஆதிமூலம் ஒருவர். ஆதிமூலம் சென்னை ஓவியக் கல்லூரியில் படித்தவர் சென்னை ஓவியக் கல்லூரியில் ஆசிரியராகக் பணியாற்றும் அந்தோணி தாஸ் தத்ரூப ஓவியத்தில் (Realism) புகழ் பெற்றவர் இவரிடம் படித்தவர்தான் ஆதிமூலம்.

பாரம்பரிய ஓவியங்கள் (Traditional), தத்ரூப ஓவியங்கள் (Realistic), படிம ஓவியங்கள் (Abstract), புதுமை ஓவியங்கள் (Modern) என்று பலதரப்பட்ட ஓவியங்களின் பரிஞைம வளர்ச்சியைப் பற்றி 'ஓவியர் ஜானிய'ருக்காக, இருவரும் கலந்துரையாடி ஞார்கள்.

இதில் உடனிருந்து ஒத்துழைத்த ஓவியர் வி. வி. ரமணி, புகைப்படம் எடுத்த மாணவ நிருபர் கோபிநாத் இருவரும் அந்தோணி தாஸின் மாணவர்கள்.

இரு ஓவியர்களும் கொஞ்ச நேரம் பொதுவாகப் பேசிவிட்டு அப்புறம் விஷயத் துக்கு வந்தார்கள்.

---

**ஆதிமூலம்**


---

**மொடேர்ஸ் ஆர்ட்  
பற்றி...**

**ஓர் உரையாடல்**

அந்தோணி தாஸ் : ‘ரியலிஸம்’ மேலே தான் எனக்கு ‘கிரேஸ்..’ ‘என்ன மொடே ரன் ஆர்ட்?’ னு இருந்த நான் கடைசியில் என்னையறியாம் மாறியிருக்கேன். இப்போ நான் ‘பெயின்ட்’ பண்ணற் ‘ஸ்டைல்’ இன் னும் ஒரு வருஷத்தில் எப்படி மாறும்னு எனக்குத் தெரியாது. பெயின்டிங், ‘கொ ஸாஜ்’ எல்லாம் பண்றேன். ‘அதில் ‘மக்ஸி மம் றீச்’ பண்ணியிருக்கேன். பரிஞாம வளர்ச்சிகான் இது...’

ஆதியுலஸ் : அது உண்மைதான். எதில் யுமே ஒரு ‘இன்வோல்மென்ட்’ இருக்கல்லும். நான் உங்க மாணவனு இருந்தவன். உங்க ‘இன்ஸ்பிரேஷன்’ வதான் நிறைய ட்ரை பண்ணியிருக்கேன். ஆரம்பத்தில் ஒரு முனு நாலு வருஷம் நான் மாறவேலிலை. அதுக் கப்புறம் என்னேட அனுபவங்களைச் சேர்த்து வரைகிறபோது அதுக்கு ஒரு புது ஸ்டைல் கிடைச்சது.

அந்தோணி : ஆமா... ‘பெர்ஸனல் டச்னு’வர்ற போது ‘ஆர்ட்டில்ட்’ மாறிடறது உண்மைதான். என்னேட பெயின்ட்டி ங்கை எடுத்துக்கிட்டா நான் ரியலிஸம்தான் ‘வேர்க்’ பண்றேன். உருவங்கள் நிச்சயமா அதில் இடம் பெறும். முழுக்க ‘அப்ஸ்ட் ராக்ட்’ ஆக இருக்காது. என்னேட ரெண்டு முனு படங்களைப் பார்த்தாலே போதும். அதில் என்னேட அனுபவம், உழைப்பு நிச்சயமா தெரியத்தான் செய்யும்.

ஆதி : பெயின்டிங்ல கையெழுத்துப் போட்டிருங்க... அதை இப்ப நான் விட்டுட் டேன். என்ன, பெயின்டிங் என்பது ஒரு ‘ஏரியா’. ஒரு படைப்பு ..... அதில் பேரு போட்டது நிச்சயமா படைப்பை ‘டிஸ்டர்ப்’ பண்றது. ஒரு படைப்பை கையெழுத்தைப் பார்த்து அடையாளம் கண்டுக்கறதை விட படத்தைப் பார்த்து, அதன் ஸ்டைலைப் பார்த்து அடையாளம் கண்டுக்கறதுதான் படைப்போட, படைப்பாளனேட வெற்றி. என்னிக்காவது ஜனங்களிட்ட மொடேர்ஸ் ஆர்ட் றீச் ஆகித்தான் திரும். றீச் ஆகித் திரணும்கறது நம்ம குறிக்கோள் இல்லே. அதுக்காக நாம் உழைப்போம்... தானுகவே அது றீச் ஆகிடும். நான் சிறு பத்திரிகை கள்லே அட்டைப் படங்கள், சின்னச்சின்ன ஓவியங்கள் போட்டுட்டு வர்றேன். இது னேட பாதிப்பாலே என்ன நடந்தது தெரியுமா? இப்ப அநேக பதிப்பாளர்கள், படைப்

பாளர்கள் தங்களது நூல்களில் எனது ஓவியங்களைப் போடுகிறார்கள். பத்து வருஷத் துக்கு முன்பிருந்ததை விடவும் இது வளர்ச்சிதானே... அயல்நாட்டுக்காரர்கள் எல்லாம் தமிழில் இலக்கியத் துறையோடு ஓவியமும் வளர்ந்து வருகிறது என்றுதான் கருதுகிறார்கள்.

கேள்வி : மொடேர்ஸ் ஆர்ட்டிங் அவசியம் என்ன?

அந்தோணி : மொடேர்ஸ் ஆர்ட்டு நனியா வரையறுத்துச் சொல்ல முடியாது. காலத்துக்குக் காலம் எல்லாத் துறைகளுமே மாறுதலடைந்து வருகின்றன. இலக்கியமாகட்டும், கவிதையாகட்டும், இசையாகட்டும், புதுப்புது உத்திகள், வழிமுறைகள், புதுப்புது வெளிப்பாட்டு முறைகள் என்பது காலத்துக்குக் காலம் மாறுதலடைந்தது வந்துள்ளன. Modernity in Content, எல்லாவற்றிலும் உண்டு. சாப்பிடற்றில்கூட புதுச் சுதா சாப்பிடனும்னு நமக்குத் தோணறது எதனுலே? நாம் உடைகள்லே மாறுதலடைந்து வந்திருக்கிறோம். இந்த மாறுதலை மனித மனம் விரும்புகிறது. மனசு சந்தோஷமடைகிறது. இல்லேன்னு, வாழ்க்கை ‘டல்’வடிச்சுப் போய்கிறும்.

ஆதி : உடல் ரீதியாகவே நாம் மாறுதலடைந்துதானே வந்திருக்கிறோம். பல்லாயிரக்கணக்கான வருஷத்துக்கு முன்னால் நாம் எப்படியிருந்தோம்? இப்ப எப்படி இருக்கிறோம்? இயற்கையே மாறுதலுக்குட்பட்டுத்தானே இயங்கி வந்திருக்கிறது! பரிஞாம வளர்ச்சி எப்படியோ, அது மாதிரி தான் நமது ஆர்ட், கலாசாரம், வாழ்க்கை முறைன்னு மாறிட்டே போறது. மொடேர்ஸ் ஆர்ட் எப்படி வந்ததுன்ன மேல்நாட்டிலே டாவின்ஸி, ரெம்ப்ராண்ட், ரூபன், ராஃபைல் போன்றவங்க எல்லாரும் ரியலி ஸத்திலே மக்ஸிமம் றீச் ஆயிட்டாங்க அதுக்கப்புறம் வந்தவங்க எல்லோரும் ‘இதுக்கு மேல் என்ன சாதிக்கப் போகிறோம்?’ னு ‘டல்’ ஆயிட்டாங்க. இனிமே என்ன செய்தாலும் ‘கிராண்ட் மாஸ்டர்’கள் செய்துவிட முடியாது என்று தோன்றிவிட்டது. புதுசா ஏதாவது பண்ணணும்னு தேவை ஏற்பட்ட போது கொஞ்சம் கொஞ்சமா முயற்சி பண்ணினாங்க, பிரான்ஸ்லே இலக்கியவர்தி கள் கிட்டேதான் முதல்லே வரவேற்பிருந்து வருகிறது.

**தது.** மக்கள்கிட்டே இவங்களுக்கு அதிகமா வரவேற்பில்லாமல்தான்குந்தது. முன்னால் பல பேர், பண்ணியிருந்தாங்க. ஆனால், அவங்க காலத்தில் ‘மொடேரன் ஆர்ட்’ குக்குச் சரியான அங்கோரம் கிடைக்கல்லே. அங்கோரம் மெல்ல மெல்லக் கிடைக்கத் தொடங்குகிற நேரத்தில் பிக்காஸோவின் வருகை ஏற்பட்டது. இதைச் சரியா புரிஞ்சுக்கிட்டு ‘மொடேரன் ஆர்ட்’டையும் நிலை நிறுத்தி தன்னையும் நிலை நிறுத்திக் கொண்டவர் பிக்காஸோதான். உலகத்தில் புதுமையை விரும்புகிற ரசனையாளர்களுக்கும், ஓவியர்களுக்கும் வழிகாட்டி பிக்காஸோதான்.

**அந்தோணி :** பிக்காஸோவின் படைப் புக்கள் இன்னும் எத்தனை ‘ஜெனரேஷன்’ வந்தாலும் நிலைத்து நிற்கக்கூடியது. ‘ஆர்ட்’னு எடுத்துக்கிட்டா அவர் எதையுமே விட்டு விடக்கலே. சிற்பம், ரெயின்ஸிடிங், ‘செராமிக் ஆர்ட்’னு என்னென்னமோ ‘ட்ரை’ பண்ணிட்டாரு. அவரு பண்ணைத்து எதுவுமேயில்லை.

**ஆதி :** மொடேரன் ஆர்ட்டே சுதந்திரமான சிந்தனையோட சுதந்திரமாக வேர்க் கப்பன்றது. ஒரு அஞ்ச வயசுக் குழந்தைகிட்டே பிரவ்விஷஷக் குடுத்தா அது பயமில்லாம எப்படிக் கோடு கோடா போடுமோ, அந்த Talent and Freeness பிக்காஸோகிட்டே இருந்தது.

**கேள்வி :** பிக்காஸோன்னால் தலை இருக்கற இடத்தில் கால் போடுவாரு, கால் இருக்கற இடத்தில் தலை, கை போடுவாருன்னு தான் பொதுவாக அபிப்பிராயம் இருக்கிறது.

**அந்தோணி :** பிக்காஸோங்கற மகத் தான் ஓவியரை ஒரு நான்லே தெரிஞ்கக்கூடியாதுங்க. அவரு போட்ட படத்தைப் பார்க்கறவங்க, ‘என்னடா இது இப்படிக் கிருக்கியிருக்காரு’ன்னுதான் நினைப்பாங்க... ஆன, அந்தப் படத்தை முடிக்கிறதுக்காக அவர் நூற்றுக்கணக்கில் போட்டுப் போட்டுப் பார்த்துப் பார்த்து முடிவான ஓவியமா கொண்டு வந்திருப்பார். ‘ஆர்ட்’டைப் பத்தித் தெரியாதவங்ககிட்ட இதை விளக்கிச் சொல்ல முடியாது. ரசனை வேண்டும். ரசனையில்லாவிட்டால் எதுவுமே பிரயோஜி வழிக்கலே... இப்ப நம்ம ஊர்லே படிச்சவங்க, மட்டும் வாங்கிவைங்க நிறையப்போர் இருக்காம். ஆன, கலையை ரசிக்கறதுக்கு அவ-

ங்களுக்குத் தெரியலையே! எல்லோரா, அஜந்தா ஓவியங்களைக் காட்டிலும் ‘கலண்டர்’ லே வர்ற படங்களைத்தானே அவங்க ரசிக்கிறார்கள்!

**கேள்வி :** ஒரு படம் போடறீங்க... அந்தப் படத்தில் உங்களோட எண்ணங்களைப் படைச்சிடுறிங்க... அந்த எண்ணங்களை அந்த படத்தைப் பார்ப்பவர்கள் புரிந்துகொண்டால்தானே அது அந்தப் படைப்பின் வெற்றி? அப்படியில்லாமல் நீங்க Convey செய்ய நினைத்த விஷயம் புரியாமலே போகிறபோது அந்தப் படைப்பின் நோக்கம் தவறிப் போகிறதே!

**அந்தோணி :** ஒரு படத்தைப் போட்டுட்டு, அதுக்கு ஒரு தலைப்பைக் கொடுத்து டருங்க. தலைப்பைப் பார்த்துட்டுப் படம் பார்க்கிறப்போ படத்துக்கும் தலைப்புக்கும் என்ன சம்பந்தமானு பக்கிறவங்களுக்குக் குழப்பமா இருக்கும். தலைப்பே போடாமலிருந்தால் ‘எதையோ போட்டிருக்காங்க’ ன்னு சிந்திச்சு ‘என்னவா இருக்கும் அது’ ன்னு யோசிக்கத் தோன்றும். இதை ‘சஜீ ஷனு’ விட்டுடன்றும். ‘டைட்டில்’ தப்பா வழிகாட்டிடக்கூடாது. இப்போ Space என்று எடுத்துக் கொண்டு ஆர்ட்டிஸ்ட் டோட கற்பனைல் வர்றதையெல்லாம் போட்டுடலாம். பாக்கறவங்களுக்கு ‘ஸ்பேஸ்’ ன ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட விஷயங்கள்தான் இருக்கும். இதுக்கும் மீறி ஓவியஞேட கற் பனைல் வர்ற படத்தைப் பார்க்கறப்போ ‘இப்படியும் இருக்கலாம்’ என்று தோன்றுகிறது. நான் ஒரு படம் போட்டேன். தேவதையை யாரும் பார்த்தது இல்லை. நாம் ‘ஃப்ரீயா வேர்க்’ பண்ணாரேம். தேவதைனு பறக்கற மாதிரி சிறகு, வெள்ளை நிறம் இதெல்லாம் போடனும்... இது Traditional Style — நான் ஒரு பறவை மாதிரி போட்டேன். ‘கொம்பொசிஷன் வேர்க்’கிலே பாத்தா அதில் உருவம் தெரியும். மேலோட்டமான ரசனையில் புரிந்துகொள்ள முடியாது. இதுதான் ஜனங்களுக்கும் ஓவியனுக்கும் இடையிலே இருக்கிற இடைவெளி...

**கேள்வி :** எந்தக் கலையுமே மக்களுக்காகச் செய்யப்படுவதான். மக்களிடம்

போய்ச் சேராத கலையான் என்ன பயன் விளையப் போகிறது?

அந்தோனி : மக்களுக்காக ஆர்ட் இல்லே மக்கள் புரிஞ்சிக்கணும்கறதுக்காக அவங்க ‘லை’ வுக்குக் கீழிறங்கிப் போய் ‘வேர்க்’ பண்ண முடியாது... அவங்களை எஜ்-கேட்டான் பண்ணலும்.

கேள்வி : அப்படின்னு கலையின் நோக் கம்தான் என்ன?

அந்தோனி : Purpose of the art - அதை உருவாக்கிய ஆர்ட்டிஸ்ட்டோட் மகிழ்ச்சிதான்னு நான் சொல்வேன். ஒரு ‘ஆர்ட்டிஸ்ட்’ ஒரு ‘பெயின்டிங்’ பண்ண நினைக்கறபோது அவனேட மகிழ்ச்சிதான் முக்கியமா நிக்கிது. இது ‘இன்டிவிஜாவல் டேஸ்ட் அண்ட் டெவலப்மெண்ட்’ தான்

ஆதி : ‘பேர்ஸனலா’ பாத்தா நீங்க சொல்றது சரிதான். ஆனு ஓவியம், இலக்கியம், சிற்பம் எல்லாமே ஒரு சமுதாயத் தின் நாகரிகம், கலாசாரத்தைக் காட்டுகிற சாதனங்கள் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். பிரான்ஸ் தேசம் கலை, இலக்கியம், கலாசாரம் போன்றவற்றில் உலகத்திலேயே தலைசிறந்த தேசம் என்றால் உலகத்திலேயே அவங்க முன்னேடியா இருந்ததுதான். ‘ஆர்ட்’ டோட் நோக்கம் மனித மனங்களின் வக்கிரம், கலை, சோகம்-இவற்றையெல்லாம் கரைத்து தனிமனித ‘சகோ’ வுக்கு ஈடு கொடுத்து மனக்கு ஒரு அமைதியைத் தர வேண்டும் என்பதுதான். சமுதாயத் துக்கு கண்ணுக்குத் தெரிஞ்ச மாதிரி ஒரு பயன் என்று நாம் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியாது. அது ஓவ்வொரு தனிமனித வாழ்வோடும் சம்மந்தப்பட்டது. அதை அடையறாக்காத்தான் நாம் முயற்சிக்க வேண்டும்.

கேள்வி : நமது நாட்டில் மொடேர்ஸ் ஆர்ட்டுக்கு வரவேற்பு எப்படி இருக்கிறது?

ஆதி : நம்ம நாட்டில என்ன... அமெரிக்காவிலிருந்து வந்த நண்பரிடம் நான் “இந்தியாவிலே இதுக்கு நல்ல ‘ரிசப்ஷன்’ இல்லே” என்று குறைப்பட்டுக் கொண்ட போது, “அமெரிக்காவிலேகூட மொடேர்ஸ் ஆர்ட் பற்றித் தெரியாதவங்க நிறைய பேர் இருக்கிறங்க.... அதனால் நீங்க வருத்

தப்படாதீங்க....” என்றார். ஆன இந்தியாவிலே, குறிப்பாக பம்பாயிலே ஆர்ட்டோட் ‘வால்யூ’ தெரிஞ்சவங்க, அதை ரசிக்கிற வங்க, பாராட்டறவங்க, விலை கொடுத்து ‘பெயின்டிங்’ வாங்கறவங்க நிறைய பேர் இருக்காங்கள்னு சொல்லலாம்.

அந்தோனி : பம்பாயில் ‘ஆர்ட் டேஸ்ட்’ வளர்ந்ததுக்கு முக்கிய காரணம், ‘இல்லஸ் ட்ரேட்டட் வீக்லி’யில் ‘ஆர்ட் டைரக்ட்’ ராக இருந்த வாங்காமர் என்பவரைத்தான் சொல்லவேண்டும். ஓவ்வொரு வாராமுநியலில்டிக் ஆர்ட், மொடேர்ஸ் ஆர்ட் என்று மாறி மாறிப் பிரசரித்தார். ஐனங்கள் இந்த வாரம் லாங்காமர், என்ன படம் போட்டிருக்கிறார் என்று ஆர்வமுடன் பார்க்கத் தொடங்கினார்கள். இந்த லாங்காமரி டம்தான் நான் முதன் முதனில் வேலை கேட்டுப் போனேன். என்னைப் படம் போடச் சொன்னார். போட்டுத் தந்தே என். படத்தைப் பார்த்த அவர், ‘உனக்கெல்லாம் படம் போட வராது!... உனக்கு வேலை தர முடியாது’ என்று சொல்லிவிட்டார். அதுக்குப் பின்னால் நான் முயற்சி செய்தேன். உழைத்தேன்... இதெல்லாம் வேறு கதை. ஆக பம்பாயில் ‘ஆர்ட் டேஸ்ட்’ வந்ததில் லாங்காமருக்கும் வீக்லிக்கும் பங்குள்ளது. அதே மாதிரி நம்ம தமிழ்நாட்டுப் பத்திரிகைகளும் செயல்படனும், வாரத்துக்கு ஒரு முறை அல்லது மாதத்துக்கொரு முறையாவது ‘ஆர்டிஸ்ட்’கள், அவர்களது படைப்புகள் பிரசரிக்கப்பட வேண்டும். மக்களை, பத்திரிகைகள் மூலமாகத்தான் எஜாகேட் செய்ய முடியும். தனிப்பார் எவரும் இதனைச் சாதித்துவிட முடியாது. பத்திரிகைகளுக்கு இதில் பெரும் பொறுப்பு இருக்கிறது. அப்போதுதான் கலையும், கலைபற்றிய ரசனைகளும் வளரும்.

இரா. வேஷ்ணாமி □

25.2.87 ஜாவியர் சிக்டன் இதழுடன் வெளியாக இலவச இணைப்பில் பிரசரமானது.

பிரச்சினைகளும் சிக்கல்களும் மிகுந்து ஸ்லா இக் காலத்தில், கலைகளின் தேவை முன்னெப்போதையும் விட, அது முக்கியத் துவம் பெறுகிறது. ஒரு சமூகத்தின் வாழ்க்கை முழுவதையும் பொருளுள்ளதாக்குவது இலக்கியம், சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் போன்ற கலைகளோயாகும்.

உள்ளதுமான கலை நாள்டைவில் மனித குலம் முழுவதற்கும் பொதுவாகி என்றும் பெறுவதற்கிரிய சம்பத்தாகிறது.

இந்தியாவில் இலக்கியத்தைப் போலவே, சிற்பமும், ஓவியமும், நீண்ட வரலாறும், தொன்மையான பாரம்பரியச் சிறப்புக் கொண்டவை.

குகைகளில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்களும், கற்களில் செதுக்கப்பட்ட சிற்பங்களும், செம்பில் வடிக்கப்பட்ட உருவங்களும், அமரத் தன்மை கொண்டு, வரலாறு, பண்பாடு ஆகியவற்றின் விளக்கங்களாக உள்ளன.

மென்சிரிப்பும், சாந்தமும் பொங்க, மெளன்த்தில் அமர்ந்திருக்கும் பகவான் புத்தர், காலைத் தூக்கி ஆடும் கூத்தபிரான் ஆகிய சிற்பங்கள், இந்தியா சிறபத் துறை களில் அடைந்திருக்கும் மகோன்னதுமான கலை வளர்ச்சிக்கு எடுத்துக் காட்டுகள். பல நூற்றுண்டுகளாகத் தொடர்ந்து வந்த அறிவுத் திறன், கற்பணை வளம், பாரம்பரியக் கைவண்ணம் ஆகியவற்றின் உச்சமே பகவான் புத்தர், நடராசர் சிலைகளாகும். அவை ஒரு கலைஞரின் சொந்தப் படைப்பு எண்பதைக் கடந்து, ஒரு சமூதாயத்தின் கலை நோக்கையும், பாரம்பரியத் திறனையும் எதிரொலிக்கின்றன.

குகைகளில் தீட்டப்பட்ட வண்ண ஓவியங்களும், கற்களில் செதுக்கப்பட்ட சிற்பங்களும், செம்பில் படைக்கப்பட்ட படைப்புகளும், மக்களின் வாழ்க்கையோடு இணைந்து போயின. பெயர் அறிந்து கொள்ள முடியாத ஓவியர்கள், சிற்பிகளின் படைப்பேசித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள், மாமல்ல பூரச் சிற்பங்கள், திருவாலங்காடு நடராசர் ஆகும்.

சா. கந்தசாமி

## நவீன கலையும் புதிய மரபும்

கலைகள் இன்றி வாழுக்கை சிறப்பு அடைவதில்லை என்பது ஒவ்வொரு கால த்திலும் நிறுவப்பட்டு வருகிறது என்னாம்.

எட்டாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கத் தில் ராசசிம்மன் என்ற இரண்டாவது நர சிம்ம வர்ம பல்வன் காஞ்சிபுரம், மாமல்ல புரம், பன்மலை ஆகிய இடங்களில் கற்கோ வில்களை அமைத்தான். அவன் காலத்துக் கற்கோவில்கள், கற்கோவில் அமைப்பில் ஓர் உச்சமென்றே குறிப்பிட வேண்டும்.

பல்லவர்கள் பாணியிலான கற்கோவில் அமைப்பது, கடல் கடந்து கிழக்காசிய நாடு கள் பலவற்றுக்கும், பின்னால் பரவியது. ஒன்பது, பத்தாம் நூற்றுண்டுகளில் கம்போச தேசத்தில், ஆங்கோர்வாட் என்னும் இடத்தில், மாமல்லபுரம் போலவே, கற்கோ வில்கள் பலவும் கட்டப்பட்டன. அவை இன்று கலை, வரலாற்றுத் துறைகளில் முக்கியத்துவம் பெற்று உள்ளன.

பல்லவர்கள் கற்களைக் கொண்டு கோ வில் கட்டுவதில் ஓர் உச்சத்தை எட்டி இருந்தார்கள் என்றால், அவர்களுக்குப் பிறகு ஆட்சி புரிந்த பிற்காலச் சோழர்கள் செம்பு — பஞ்சலோகத்தில் சிலைகள் வடித்தெடுப்பதில் இன்னொரு உச்சத்தை எட்டி இருந்தார்கள். இன்று உலகம் புகழும் நடராசர் சிலை பிற்காலச் சோழர் காலத்துச் செப்புச் சிலைகளுக்கு எடுத்துக் காட்டாக உள்ளது.

பல நூற்றுண்டுகளாகப் பாதுகாக்கப் பட்டு வந்த மரபும், தொழில் திறனும் ஆங்கில ஆட்சி ஏற்பட்ட பின்னர் நவிவற்றது. ஆங்கிலேயர்கள் ஆட்சிக் காலத்தில் பெரிய பெரிய சிலைகள் இறக்குமதி செய்து, இந்தியாவின் பலவேறு பகுதிகளில் வைத்தார்கள். அவை கலைப் படைப்புகள் என்பதை விட, அக்காவத்தில் முக்கியமாக இருந்தவர்களின் உருவங்கள் என்றுதான் குறிப்பிட வேண்டும். அவற்றில் கலையம்சத்தை விடத் தொழில் திறமையே அதிகமாகத் தெண்பட்டது.

இந்தியாவில் விடுதலை உணர்ச்சி ஏற்பட்டபோது, புராதனக் கலை, பாரம்பரிய மரபு, சித்திரம், சிற்பம், இலக்கியம் ஆகிய உற்றில் அக்கறை கொண்டவர்கள், இந்தியக் கலை என்பது இந்தியத் தன்மைகள்

கொண்டிருக்க வேண்டுமென்று உழைத்தார்கள். ஆனால், அசலான கலைஞர்கள் சுந்திக்க நேரும் பிரச்சினைகளையெல்லாம் அவர்களும் சந்திக்க நேர்ந்தது.

நாட்டில் அரசியல் நிலைமைகள் மாறி யிருப்பது போலவே, வாழ்க்கையின் நோக்கமும், நம்பிக்கைகளும், இலட்சியமும் முற்றுவும் மாறியிருப்பதைக் கண்டார்கள் எனவே எந்த மரபின் தொடர்ச்சியாகச் செயல்படுவதென்பது காலத்தின் குரலாக அவர்களுக்குள்ளேயே ஒலிக்க ஆரம்பித்தது.

நிகரற்ற புலமை படைத்த டாக்டர் ஆனந்த குமாரசுவாமி இந்தியக் கலைகளின் சிறப்பு அமசங்கள் பற்றி உயர்வாக ஆங்கிலத்தில் எழுதிக்கொண்டு வந்தது பல கலைஞர்களையும் வெகுவாகக் கவர்ந்தது. ஆனந்த குமாரசுவாமியின் நண்பர்களான அபினேந்திரநாத் தாகூர், ககனேந்திரநாத் தாகூர் என்ற இரு சகோதரர்கள் இந்திய ஒலிய மரபையும், யப்பாளிய மரபையும் ஒன்றாக இணைத்துப் புதிய வங்க ஒலிய மரபு ஒன்றை ஏற்படுத்தினார்கள்.

இந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்தோடு புதிய மரபு ஒலியமும் நாடு முழுவதும் பரவியது. நந்தலால் போஸ், ஜாமினி ராய் ஆகியோர் மேலும் அம்மரபைச் செழுமைப் படுத்தி, இன்னும் பலரும் அதில் ஈடுபாடு கொள்ள வைத்தார்கள். வங்க மரபில் தேர்ச்சி பெற்ற தேவிபிரசாத் ராய் செனத்திரி, சென்னை ஒலியப் பள்ளிக்கு முதல்வராக 1928 இல் வந்தார். கைத்தொழில் களைப் போதித்து வந்த ஒலியப் பள்ளி, கலைகளில் அதிகமாக ஈடுபாடு கொள்ள ஆரம்பித்தது. ஜேரோப்பிய மரபுக்கு ஏற்ற மாதிரி, தேவி பிரசாத் ராய் செனத்திரி பாடத் திட்டத்தை அமைத்தார். அதோடு அவரே புகழ் பெற்ற ஒலியரும், சிற்பியும் ஆவார். அவர் முதல்வராக இருந்த காலத்தில் தான் பணிக்கர், தனபால், சினிவாசலு போன்ற கலைஞர்கள் உருவார்கள்.

பணிக்கர் ஆரம்ப காலத்தில் ஜேரோப்பிய மரபைப் பின்பற்றினார். ஆனால், அவர்களைத்திட்டக்கால ஒலியங்கள் இந்தியத் தன்மைகளை, கருத்துக்களை அதிகமாகக் கொண்டு இருந்தன, மலையாள விபிளை அவர்த் தனது சித்திரங்களுக்கு ஓர் அம்சமாகக் கையாண்டார். அதோடு தாந்திரியப் பாணியில்

நவீன தன்மைகள் தூக்கலாகத் தெரியச் சித்திரங்களை வரைந்தார். ஜேரோப்பிய மரபும், சிந்தனையும் அவர் காலத்து இந்திய ஒவியர்களின் சித்திரங்களில் படிந்திருந்தது போவே, பணிக்கர் சித்திரங்களிலும் படிந்து இருந்தன. அவை குறை தருவது என்று சொல்ல வேண்டியது இல்லை. நிறை தரும் அம்சங்கள் என்றே குறிப்பிடலாம்.

**குறிப்பிட வேண்டிய இன்னொருவர் எல். தனபால்.** சிற்பியும் ஒவியருமான தனபால், ஜேரோப்பிய சிற்ப மரபையும், இந்திய மரபையும் ஒன்றை இனைக்க முடியுமா என்று சோதனை செய்து பார்த்தார். அதில் பெருமளவிற்கு வெற்றி கண்டார் என்றே குறிப்பிடவேண்டும். அவர் சிற்பங்கள் அழுர் ஷமான் கலைத் தன்மையும், உயிர்த் துடிப்புங் கொண்டவை. காட்சிப்படுத்தல் என்பதற்கு மேலாகச் சென்று, நிரந்தரமான அழுகு, உயிர்த் தன்மை பெறுகின்றவை. அவர் சிற்பங்களில் முதன்மை பெறுவது ஒளவையார்.

**தமிழர்கள் மிகவும் அறிந்த ஒளவையாரை—இலக்கியங்களில் சிறப்பித்துப் பேசப் படும் — இலக்கியம் படைத்த ஒளவையாரைத் தனபால் : தனது சிறப்பத்துக்குரிய யெர்ருளாக எடுத்துக் கொண்டார்.**

**சுரித்திர முக்கியத்துவம் பெற்ற ஒளவையார்,** தனபால் சிறப்பத்தில் தனித் தன்மை களோடு புத்தம் புதிய படைப்பாக உருவாக்கப்பட்டு உள்ளார். கையில் குறுந்தடி, கண் விழுந்த உடம்பு, முதுமையின் பொவி வூக்ளோடு மெச்சத் தகுந்த படைப்பாக ஒளவையார் தனபாவால் படைக்கப்பட்டுள்ளார். குறிப்பிட வேண்டிய அவரின் இன்னொரு படைப்பு, குழந்தை அந்தக் குழந்தை தனிப்பட்ட ஒரு குழந்தை என்பதைக் கடந்து, என்றும் உள்ள குழந்தைத்தனம், பாவகை, குறுகுறுக்கும் அழுகு — ஆகியவற்றைப் பெற்று உள்ளது.

ஒரு கலைப் படைப்பு என்பது ஒரு தனி மனிதனைப் பற்றிய படைப்பு என்பதைக் கடந்து, மனத் இனம் முழுவதற்கும் பொதுவான கருகளைப் பெற்று, அதனேடு இனைந்து போகையில்தான் அமரத் தன்மை பெறுகிறது. அதைத்தான் இந்திய மரபு என்று சொல்லவேண்டும். இந்திய மரபு என்பது ஏற்கனவே உள்ளதை மறுபடியும்



ஜாமினிராஜன் சித்திரம்.

நகல் எடுப்பது இல்லை. வெற்றிகரமான படைப்பை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு, இன்னொரு படைப்பைப் படைப்பது இல்லை.

கருத்துடனும், உயர்வான கலையம்சத் துடனும் படைக்கப்பட்ட ஒரு கலைப்படைப்பு எவ்வித வியாக்கியானமுயின்றித் தன்னை நிலைப்படுத்திக் கொள்ளும் என்பதற்குத் தமிழக ஒவியர்கள் பலரின் படைப்புகளை எடுத்துக்காட்டாகச் சொல்லலாம்.

ஒவியர்களின், சிற்பிகளின் நவன உலகம் என்பது, அதன் சகல கலைக் கூறுகளோடும், வேறுபாடுகளோடும் மறுபடியும், மறுபடியும் புணைப்படுவது. எனவே, அதனைப் புரிந்துகொள்ளவும், அனுபவிக்கவும் சிறிது பயிற்சி அவசியமாகிறது. □

## கலங்காரியும் நவீன ஒவியத்தில் அதனுடைய இடமும்

கே. ஸ்ரீவிவாசலு

கலங்காரி என்பதன் பொருள் அனைவரும் அறிந்ததே. கலம் என்றால் எழுது கோல் என்றால் காரி என்றால் கைவேலை என்றால் பொருள். அது ஒரு பாரசிகச் சொல். தாவரங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட சாயத்தில் தோய்த்த பருத்தித் துணிகளைக் குறிப்பதற்கு பயன்படுத்தப்பட்ட வணிகச் சொல் அது. இடைக்காலத்தில் குதப்சாகி மன்னர்கள் ஆண்ட கோல்கொண்டாவிற்கும் பாரசிகத்திற்கும் இடையில் வாணிபம் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்தபோது இந்தச் சொல் வழக்கங்களியது. கலங்காரிச் சித்திர வேலைப்பாடுகள் செய்த பருத்தித் துணிகள் பாரசிகத்திற்கு அனுப்பப்பட்டுக்கொண்டிருந்தன. அவை மேலை நாடுகளுக்கும் தென்கிழக்கு ஆசியப் பகுதிகளுக்கும் அனுப்பப்பட்டன. பிறகு பதினாறு மற்றும் பதினேழாம் நூற்றுண்டுகளில் அது மேலை ஜோப்பாவிற்கும் போய்ச் சேர்ந்தது.

அந்த உத்தி அல்லது கைப்பாங்கு கலங்காரி என்று பெயரிட்டு அழைக்கப்படுவதற்கு வெகு காலத்திற்கு முன்பே இந்தியாவில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்திருக்கிறது. சாயம் தோய்க்கப்பட்ட பருத்தித் துணியால் ஆன ஆடையின் பகுதிகள் ஹரப்பாவில் கண்டுபிடிக்கப் பட்டிருக்கின்றன. இந்த மரபு இந்தியாவின் மிகப் பழமையான மரபு என்பதையே இது காட்டுகிறது. தாவரங்களிலிருந்து எடுக்கப்படும் சாயங்களில் பருத்தித் துணிகளைத் தோய்த்து எடுக்கும் உத்தியில் நேரும் சிக்கல்களை ஒழுங்குபடுத்த அக்கைவினஞ்சூர்கள் செய்த முயற்சியின் விளைவாக இது கண்டுபிடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். துணிகள் முதலில் கடுக்காயிலிருந்து செய்யப்பட்ட ஒரு கலவைக் குழம்பில் தோய்க்கப்பட்டு உடனே நல்ல பாவில் தோய்த்தெடுக்கப்பட்ட பிறகு உலர்த்தப்படுகின்றன. இது முதல் கட்டம். பிறகு அடிப்படைத் தாவரச் சாயங்களான கறுப்பு, நீலம், சிவப்பு, மஞ்சள் வண்ணங்கள் தயாரிக்கப்படுகின்றன. மூங்கிலால் ஆன எழுதுகோல் துணியில் கோலங்கள் வரைவதற்குப் பயன்படுத்தப் படுகிறது. அதிக இடமின்மையால் அந்த முறை முழு வதையும் இங்கு நான் விளக்கிக் கூற முடிய வில்லை.

உண்மையை, கலங்காரி மிகப் பழமையாள் ஒரு மரபிலிருந்து கிடைத்த பெற்ற ஆகிய பேறு. சித்திரிக்கப்பட்ட கவிதைகளுக்கும் கலங்காரி பருத்தி ஆடைகளுக்கும் இடையில் அவங்காரச் சித்திர அமைப்புகளில் பொதுத் தன்மை இருப்பதை நாம் காணலாம். மேலும், கலங்காரி என்பது கவரச் சித்திர வேலைப்பாடுகளில் பயன்படும் உத்திரிகளின் நீட்சி என்றும் கருதலாம். புராணக் கதைகளைச் சித்திரிப்பதில், விசயநகரதாயக்க மன்னர்களின் காலத்தில் சுவர்ச் சித்திரங்கள் வடநாட்டு மற்றும் தமிழ்நாட்டுக் கலங்காரிக் கலைஞர்களைச் சித்திரிப்பதில், விசயநகரதாயக்க மன்னர்களின் காலத்தில் சுவர்ச் சித்திரங்கள் வடநாட்டு மற்றும் தமிழ்நாட்டுக் கலங்காரிக் கலைஞர்களைப் பாதித்திருக்கின்றன. மிகப் பழைய மரபான தோல் பொம்மலாட்டப் பொம்மைகளும் அந்தக் கலைஞர்களை மிகவும் ஆழமாகப் பாதித்திருக்கின்றன. இராமாயண, மகாபாரதக் கதைகளைச் சித்திரிக்கும் பொம்மலாட்டங்களை அவர்கள் அடிக்கடி பார்த்திருக்கவேண்டும்.

சமூக, மதப் பழக்க வழக்கங்களிலும் கலங்காரி சம்பந்தப்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றது. அஸ்தமனகிளிகள், தோரணங்கள், தேர்களில் தொங்கும் தொழில்பைகள் ஆகிய அலங்காரப் பொருள்களைக் கோயிற் பயன்பாட்டிற்காத அக்கைவினைஞர்கள் செய்தார்கள். மேலும், அவர்கள் வீட்டுப் பயன்பாட்டிற்கான துணி உறைகளையும் போர்வைகளையும் ஆடைகளையும் செய்தார்கள்.

இன்று மிகத் துல்லியமான இருவேறு பாணிகளான மகுவிப்பட்டனம், காலஹஸ்தி ஆகிய இரு மரபுகள் கலங்காரியில் இருக்கின்றன. மகுவிப்பட்டனப் பாணியில் பாரசிகச் சித்திர வேலைப்பாடுகள் முக்கிய இடம் பெற்றிருக்கின்றன. காலஹஸ்தி பாணியில் இந்துமதப் புராணக் கதைகள் சுவர்ச் சித்திரங்களிலும் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. தமிழ்நாட்டில் சித்த நாயக்கள் பேட்டை கலங்காரியில் இன்னொரு இடம் பெறுகிறது. அங்கு பல நூற்றுவீடுகளாகக் கலங்காரி செய்து கூடும் பங்களால் கலங்காரி வேலைகள் கைகளால் எழுதப்படுகின்றன. அவர்கள் பயன்படுத்தும் கருப்பொருள் பெரும்பாலும் சிவபூராணத்திலிருந்து எடுக்கப்படுகிறது. அது ஒரு தொழுதற்குரிய கலையாக இருந்து வேண்டியிருக்கிறது. கோவில் திருவிழாவிற்கு தேவையான அலங்காரப் பொருள்களை முன் அவர்கள் செய்து கொடுக்கிறார்கள்.

ஆரம்பத்தில் மகுவிப்பட்டனத்தில் கலங்காரி வேலைகள் கைகளாலேயே எழுதப்பட்டன. ஆனால், அவற்றுக்குத் தேவை பெருகியபோது மர அச்சக்களைச் செய்துகொண்டு அச்சிட்டு உற்பத்தி செய்யத் தொடங்கிவிட்டார்கள், தொடக்கத்தில் அவர்கள் தாவரச் சாயங்களை மட்டுமே பயன்படுத்தினார்கள். அவர்களுடைய சித்திர வேலைப்பாடுகளான பறவைகள், விலங்குகள், பூக்கள், கொடிகள் ஆகியவை பாரசிகத்தின் எதிரொயிப்பைக்காட்டுகின்றன வெளிநாடுகளுக்கு ஏற்றுமதி செய்வதற்காக இவர்கள் செய்யும் படுக்கை விரிப்புகள், சுவர்த் தொங்கல்கள், ஆடைப் பொருள்களிலும் பாரசிகக் கட்டடக் கலையின் எதிரொயிப்பை நாம் பார்க்கிறோம். அந்தச் சித்திரவேலைப்பாடுகள் பாரசிக அலங்காரக் கலையின் பாதிப்பில் இருந்தாலும் கலங்காரியில் பயன்படுத்தப்படும் உத்தி இந்தியாவிற்கு ரியது. பின்னால் ஒரு கட்டடத்தில் கலங்காரிக் கலைஞர்கள் ஓட்டகங்கள், யானைகள், மயில், அன்னப்ரவைகள், பூக்கள், கொடிகள் ஆகிய இந்தியச் சித்திரங்களைக் கொண்டே சித்திரவேலைப்பாடுகளை உண்டாக்கிவிட்டார்கள். அவை படுக்கை விரிப்புகளாகவும், வாயில் திரைச் சீலைகளாகவும், சுவர்த் தொங்கல்களாகவும், மேசை விரிப்புகளாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவை மகுவிப்பட்டனம் கலங்காரித் துணிகள் என்று பொதுமக்களால் அழைக்கப்படுகின்றன. ஆனாலும், இவை பழைய மரபில் வந்தவைகளைப் போல அவ்வளவு நேர்த்தியானவை ஆக இல்லை. இன்றையும் பெருவிவரும் தேவையை நிறைவு செய்வதற்காக மகுவிப்பட்டனக் கைவிளைஞர்கள் வேதியியல் சாயங்களைப் பயன்படுத்திக்கொண்டிருக்கிறார்கள், இங்கு போலவே காலஹஸ்தி, சித்த நாயக்கள் பேட்டை ஆகிய இடங்களிலும் வேதியியல் சாயங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கலங்காரி என்று சிறப்பாக அழைக்கப்பட்டது இப்போது அதன் கவர்ச்சியை இழந்து விட்டது.

மேலும், சில நெசவாலைகளும் நெசவாளி களும் கலங்காரி என்ற பெயரைத் தவறான நோக்கங்களுக்குப் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள். கலங்காரிக்குச் சுற்றும் தொடர்பில்லாத சித்திரக்கோலங்களையும் வண்ணங்களையும் பயன்படுத்திச் சித்திரங்களை உற்பத்தி செய்து அவற்றுக்குக் கலங்காரி என்று பெயரிட்டுப் பொதுமக்களை ஏமாற்றுகிறார்கள்.

அந்த ஆலைகள் மேலும் 'காஞ்சிபுரம் சேலை' 'கலாகேஷத்திரா சேலை' என்ற பெயர்களைப் பயன்படுத்திச் சேலைகளை நெய்கின்றனர். அவை உண்மையான காஞ்சிபுரம், கலாகேஷத்திரா சேலைகளிலிருந்து வேறுபட்டவை.

இப்போது நவீன ஓவியத்தில் கலங்காரி யின் இடம் எது என்பது நம் முன் உள்ள வினா. இன்றைய ஓவியம் பயில்வோர் நம்முடைய கலங்காரி மரபுகளை, நம்முடைய சிறபங்களை, கல்லில் செதுக்கியவைகளை, வெங்கலச் சிலைகளை, மரச் சிற்பங்களை, சித்தன் னவாசல் ஓவியங்களை, தஞ்சாவூர் சோழர்கால ஓவியங்களை, விசயநகர நாயக்க மன்னர்கள் கால சுவர்ச்சித்திரங்களை, மரத்தில் திட்டப்பட்ட தஞ்சாவூர் ஓவிய உத்திகளை, தோல் பொம்மைகளை, தந்தப் பொம்மைகளை ஒரளவேனும் அறிந்திருக்கிறார்களா? இவை பற்றிய வேறும் விவரங்களால் பயனில்லை. அப்பீற்சியாளர்கள் இவற்றின் தொழில் நுட்பத்தில் நேரிடையான அனுபவம் பெற்றிருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் அவர்கள் மனம் இந்தியச் சூழலால் உந்தப்பட்டு, இந்திய மரபுவழிக் கலையில் உண்மையான விருப்பத்தை வளர்த்துக் கொள்வார்கள். மக்கள் நினைக்கின்றபடி கலங்காரி என்பது எனிய கலைத் தொழில் அன்று. அது நீண்ட தயாரிப்பைக் கொண்டது. ஒரு கலைப் பொருளை உருவாக்குவதற்கு ஜந்து நாளுக்கு மேலாகும் நல்ல பலனை பெறுவதற்கு மிகுந்த பொறுமை தேவைப்படுகிறது. இது 'சச'வில் வைத்துத் திட்டுகிற ஓவியம் அன்று. மேசைமேல் வைத்துக் கொண்டு முங்கில் கருவிகள் கொண்டு படங்களை உருவாக்குகிற வேலை. கலங்காரி, நவீன ஓவியத்தின்மேல் எத்தகைய எதிரொலிப்பையேனும் ஏற்படுத்த வேண்டுமானால், ஓவியருக்கு அதன் செயல்முறையில் முழுமையான பயிற்சியிருக்கவேண்டும். அதன் பிறபாடு அவர் நவீன ஓவியத்தில் கலங்காரியின் பாதிப்பைக் கொண்டுவர முடியலாம். ஆனால், என்னுடைய கருத்தின்படி கலங்காரியை ஓவியக் கிழியில் கொண்டுவர இயலாது. அது துணியின்மேல் தாவரச் சாயங்களைக் கொண்டு செய்யப்பட வேண்டும் அதன் மொழி நவீனமாகலாம்.

தந்திர சாத்திரம், சுட்டமண்சிலைகள், தேவர்கள், தேவதைகள் இவற்றால் உள்ளக் கிழிச்சி பெற்று வரைவதாகச் சொல்லும் நவீன ஓவியர்களைச் சந்தித்திருக்கிறேன்.

அவர்கள் அந்தச் சித்திரங்களை ஓவியக் கிழியில் நவீன உத்திகளைக் கொண்டு வரைந்து அவற்றை இந்திய ஓவியங்கள் என்கிறார்கள். ஆனால், அவ்வாறு கலங்காரியின் உந்தல் பெற்றவர் என்று சொல்லும் ஒரு நவீன ஓவியரையும் நான் பார்த்ததில்லை. இந்த வகையில் நான் காலங்கென்ற கொடுரீ இராமலூர்-த்தியைக் குறிப்பிட... விரும்புகிறேன். அவர் ஒரளவு கலங்காரியைக் கொண்டு சோதனைகள் செய்து பார்த்தார்.

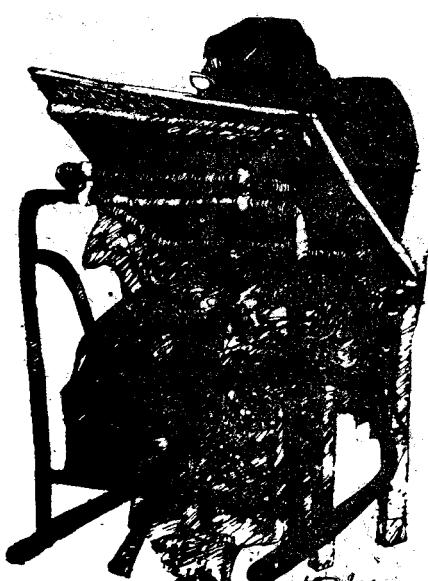
ஓவியங்கை நான் உணர்வது என்னவென்றால், இன்றைய இந்திய ஓவியர்கள் இந்தியாவுக்கு வெளியிலிருந்து உந்துதல் பெற்று, அந்த வேற்று நாட்டு உந்துதலை இந்தியாவுக்குள் கொண்டு வருகிறார்கள். இந்தியர்களாகிய நாம், இந்தியாவின் கலைப் பண்பாட்டு மரபுகளிலிருந்து உந்துதல் பெற முயற்சி செய்யவேண்டாமா? படைப்பாளர்கள் கலங்காரியைக் கற்று அதிலிருந்து உந்துதல் பெறுவார்களானால் உறுதியாகக் கலங்காரிக்கு நவீன ஓவியத்தில் இடமுண்டு. 'பட' ஓவியங்களிலிருந்து உத்வேகம் பெற்று ஜாமினி ராய் தன்னுடைய சொந்தப்பாணியை வகுத்துக்கொண்டதைப்போல். அப்போது ஒரு படைப்பாளி கலங்காரியால் உந்துதல் பெற்று எழக்கூடும். திரு. ஜே. ராயின் வேலைகள் யாவும் நவீன நாட்டுப்புறக் கலை. இன்று ஒவருடைய நவீன நாட்டுப்புறக் கலைக்கு நவீன ஓவிய இயக்கத்தில் உறுதியாக ஓரிடமிருக்கிறது. நான் மீண்டும் திரும்பச் சொல்ல விரும்புகிறேன். எனக்கு நம்பிக்கை இருக்கிறது. இந்தியாவில் இன்று நவீன ஓவியத்தில் நேர்மையுடன் முயற்சி முடுக்கப்பட்டால், கலங்காரி உத்திகளைப் பயன்படுத்தி நவீன ஓவியத்திற்குப் புது வழிமுறைகள் கண்டு அது இந்தியாவின் நவீன கலங்காரிக் கலையாகலாம். அது நன்கு பரவும். அது ஜேரோப்பாவின் நவீன ஓவியர்களுக்கும் உந்துதலைக் கொடுக்க வல்லதாக இருக்கும். இது என்னுடைய பணிவான், நேர்மையான கருத்து. □

## சமகால

### நுண்ணளவு ஓவியங்கள்

### CONTEMPORARY MINIATURES

கே. எஸ். ராஜேந்திரன்



கே. எஸ். ராஜேந்திரன்  
புதுநலம் பொலிங் வரைவு

Miniatures என்று ஆங்கிலத்தில் கூறுவதைத் தமிழில் நுண்ணளவு ஓவியம் என்று குறிப்பிடுகிறோம். இவ்வகை ஓவியம் இந்திய ஓவிய மரபில் நிறையக் காணக்கிடைப்பவையே. இராசபுத்திர ஓவியங்கள், மொகலாய ஓவியங்கள், இராசத்தானத்து ஓவியங்கள் ஆகியவற்றிலேல்லாம் நுணுக்கமான சிறுரூவங்கள் நேர்த்தியான வண்ணக் கோலம் பூண்டிடருப்பதை நாம் கண்டுள்ளோம். பதி ஞேராம் நூற்றுண்டுப் பனை ஓலைச் சுவடிச் சித்திரங்கள் இந்துண்ணளவு ஓவிய வகையைச் சேர்ந்தவையே. வெண்ணெய் திருடியகண்ணணையும், குளித்துக் கரையேறுத கோபியர்களையும், மொகலாயப் பேரரசின் அந்தப்புரங்களையும் நுணுக்கமாய்ச் சித்திரித்த நுண்ணேவியங்கள் பேரரசு காலத்து ஓவியர்தம் படைப்புகள், சமகால ஓவியனின் நுண்ணளவு ஓவியம் சற்றே மாறுபட்டது. காட்சியில் மட்டுமின்றி வடிவிலும் சமகால நுண்ணளவு ஓவியங்கள் ஆழ்ந்த பொருட்செறிவுடன் வெளிப்பட்டுள்ளன.

அண்மையில் நாற்பது ஓலியர்களின் நுண்ணளவு ஓவியங்கள், சிற்பங்கள் மற்றும் வரைவுகள் கோழி மண்டவம் ஓவியர் ரிராமத்தில் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தன. தென் மாநிலங்களின் ஏன்னளை ஓவியர்கள் பலரும் இதில் பங்கேற்றிருந்தனர். தெற்கு செய்யப்பட்ட நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட காட்சிப் படிகள் சமகால ஓவியப் போக்கின் பொருத் தன்மைகளைக் கொண்ட வடிவாபாங்கில் சாதனைகளாகத் தென்பட்டன.

ஒவியக் கலையில் படைப்புக் கற்பணக்கு வாய்க்கும் நுண்ணிய பரப்பளவும்கூட எல்லையற்ற பெருவெளியாய் மாறிவிடக் கூடியது என்பது காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்த ஒவியங்களிலிருந்து தெரியவந்தது. இவை எவ்வகையிலும் மரபார்ந்த நுண்ண எவு ஒவியங்களுடன் ஒப்பிட முடியாதவை. இவற்றின் வெளிப்பாட்டுத் தத்துவம் பேரரசு ஒவியர்களின் நுழைக்கமான வேலைப்பாடுகளுடன் ஒப்பிட்டுப் பேச முடியாதவை. நுழைக்கமும் வேலைப்பாடும் பின்தள்ளப்பட்டு அனுபவமும் வெளிப்பாடும் இங்கு கலையாகியிருக்கின்றன.

தனக்கு வரையக் கிடைத்திருக்கும் பரப்போடு, ஓர் ஒவியன் அந்தரங்கமான தொடர்பு வைத்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள். அவன் மனப்பரப்பில் தோன்றும் எண்ண அலைகள் வரையத் தேர்ந்திருக்கும் பரப்போடு மிக மிக அந்தரங்கமான வகையில் ஓர் உறவை ஏற்படுத்திக் கொண்டு விடுகின்றன. ஒன்றேடு ஒன்று எதிர் விணையாற்றி, ஒன்று மற்றதன் தன்மையை எதிர்கொண்டு, ஏற்று அல்லது புறந்தள்ளி ஓர் இணக்கத்துக்கும் புதிய ஆக்கத்துக்கும் இட்டுச் செல்வதான் திஷையில், ஒவியன் மன உலகில் நிகழ்வன எல்லாம் முழுக்கத் தன்வயமானவை. இன்னதெனப் பிரர்க்கு எடுத்துச் சொல்லும் அறியப்பட்ட அனுபவங்களிலிடங்காதவை. அவை ஓர் ஒவியனின் அந்தேரப் படைப்ப நுபவ அலைகள். ஓர் எண்ண ஒழுங்கைத் தேர்ந்து கொண்டு, படைத்துக் காட்டுவது விறங்கிவிட்டபின், அது அவனுடையதேயான உலகம், படைப்புக்கு உந்தும் உள்ளூரளி



எஜபவெதுவின் சிறபம்

அனுபவம் ஒவியனின் கோடுகளிலும், வண்ணக் கலவையிலும், வரை பரப்பிலும் வெளிப்பாடு காணகின்றது.

காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்த ஒவியங்கள், குறைவான சொற்களில் ‘லஹூக்’ கவிதை சாதித்தவற்றை ஒத்திருந்தன. இவ்வகை ஒவியக் காட்சியில் நடைமுறை வசதி களும் அதிகம் என்பது ஒரு மகிழ்ச்சியான செய்தியாயிருந்தது. இது ஒவியங்களிடையில் பெரிய அளவிலான பங்கேற்பையும், சமகால ஒவியம் பலரையும் சென்றடைவதற்கான சூழலையும் ஏற்படுத்தியிருக்கிறது. □



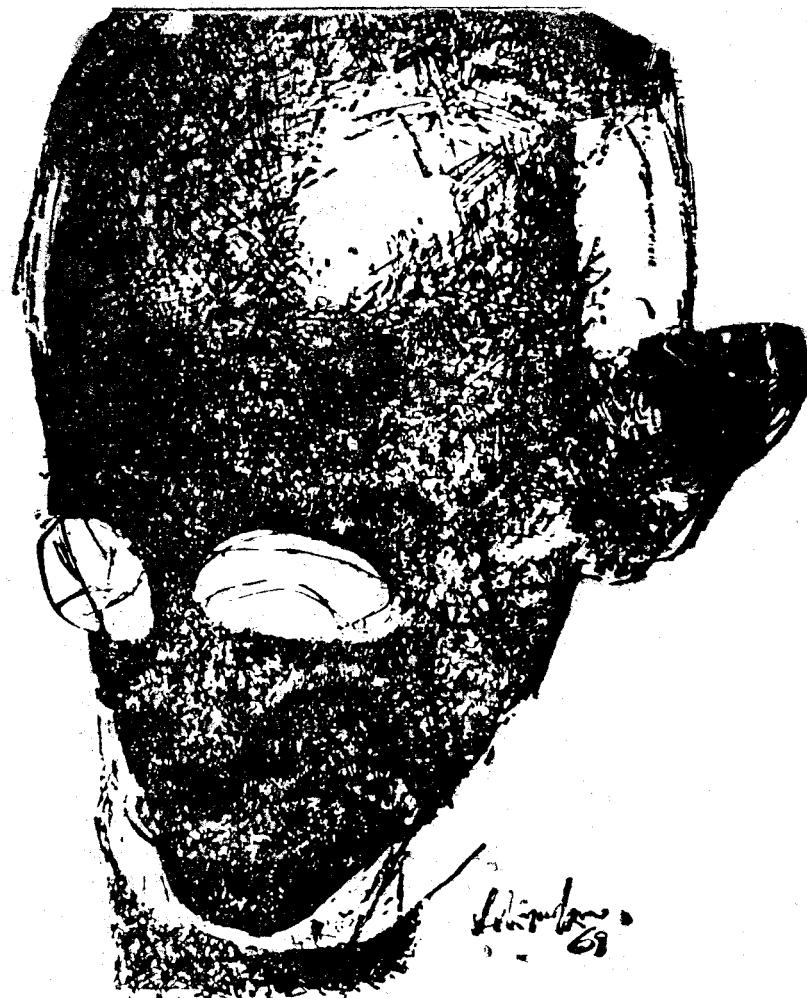
கருப்புத்தியின் படைப்புக்கள்

கொழும்புதமிர்ச்சுகம்

கொழும்புதமிர்ச்சுகம்

நுண்கலை. ஜூவரி - பூா. 1984

## தங்குதடையில்லாத கற்பனைச் சுதந்திரம் நவீன ஓவியச் சிறப்பு



காந்தி

நன்றி: நடை

புதுமை இலக்கிய வாசகர்களுக்கு  
நன்கு அறிமுகமான பெயர் கே: எம்.  
ஆதிமுலம். 1978 ஆம் ஆண்டிற்கான  
லவித கலா அகடமி விருது, Space - 2  
(விள்வெளி - 2) என்னும் ஆதிமுலத்  
தின் ஓவியத்திற்குக் கிடைத்திருக்கிறது.  
ஆதிமுலத்தைச் சந்திப்போம்...

பேர்த்: சொக்கு அப்பிரமணியன்

□ ‘மொடேர்ன் ஆர்ட்’ மற்றவர்களை ஏமாற்றுவது, போலி என்று சிலர் கூறுவது பற்றி.....

△ ‘மொடேர்ன் ஆர்ட்’, எனும் நவீன பாணி இன்று வாழ வருகிறது. பூந்துள்ளது. பெர்ஸிச்சர், எட்டக் கூடுதுணிகள் போன்றவற்றில் நவீன பாணியின பாதிப்பு உள்ளது. இந்தத் துறைகளில் இதன் வளர்ச்சி பெருமளவிற்கு இருக்கிறது. இத்தகைய ஒன்றைப் போலி என்றே, ஏம்ரற்றுவித்தை என்றே கூறுவது பொருத்தாது.

□ இந்தியாவில் கலைகளுக்கு — குறிப்பாக ஓவியத்திற்கு ஒரு பாரம்பரியம் இல்லை என்று சிலர் விமர்சிக்கிறார்களே! இது பற்றி நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

△ இந்தியாவைப் பொறுத்த வரையில் ஒரு கலாசாரப் பின்னணி, ஒரு பாரம்பரியம் இருக்கிறது. சுமார் 3,000 வருடங்கள் என்று சொல்லலாம். புத்த, சமண, இந்து மதச் சின்னங்கள், குகை ஓவியங்கள், சிற்றேவியங்கள் என்று நல்ல பாரம்பரியம் இருக்கிறது. இதை நாம் மறுப்பதற்கு முடியாது. கலைத் துறையில் நாம் யாருக்கும் தாழ்ந்துவிடவில்லை.

இடைக்காலத்தில் ஒரு தொய்வு — ஓர் இருள் ஏற்பட்டது. இது உண்மைதான். குதந்திரத்துக்குப் பிறகு இந்த இருள் தானுக விளக்கத் துவங்கி விட்டது.

□ நம்முடைய பழைய ஓவியங்கள் பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்? பழைய ஓவியங்களுக்கும் நவீன பாணி ஓவியங்களுக்கும் வேறு பாடுகள் உள்ளனவா?

△ பழங்கால ஓவியங்கள் உணர்ச்சி பூர்வமாக அமைந்தவை. இவற்றில் ஓவியங்கள் கற்பனைக்கு ஓரளவே இடமிருந்து. நவீன பாணி ஓவியத்தில் கலைஞரின் சொந்தக் கருத்திற்கே (personal expression), கற்பனைவளத்திற்கே இடம் உண்டு. சொந்தக் கருத்திற்கு, அனுபவத்திற்கு உருக்கொடுப்பதால் பழைய உணர்ச்சி இதில் குறைந்து விடுவதாகக் கருதக் கூடாது.

துணிகளில் நவீன பாணி டிஷன்களை. பெர்ஸிச்சர் மற்றும் pottery களில் நவீன பாணி வடிவமைப்புகளை விரும்பும் மக்கள், ‘கண்காட்சி’ என்று வந்து, அங்கு நவீன பாணி ஓவியங்களைப் பார்க்கும் போது புரியவில்லை என்று உட்டடைப் பிதுக்குவது தான் ஒரு புதிராக இருக்கிறது.

□ இதற்குக் காரணம் என்ன?

△ art awareness—அதாவது கலையுணர்வு குறைவாக இருப்பதே. மேற்கூறிய நாடுகளைப் போல இந்த உணர்வும் இங்கே வனர் வேண்டும்.

□ நவீன பாணி ஓவியத்தின் வளர்நிலை பற்றிக் கூறமுடியுமா?

△ நவீன பாணி ஓவியத்தின் தாயகம் மேற்கூறத்தான். குறிப்பாக, பிரான்ஸ். பாரீஸ் கலைத் தொட்டில் அல்லவா? மேற்கில் பிறந்தாலும் நலீன பாணி ஓவியம் இன்று எல்லைகடந்து விரிந்திருக்கிறது. மேற்கூறிய ஓவியர்கள், ஆபிரிக்காவின் ஜபீரியன் சிற்பங்களில் இருந்தும் நவீன பாணி ஓவியத்தை உருவாக்கினார்கள். பிரெஞ்சு ஓவியரான போல் செலான் (Paul Cezanne) நவீன பாணி ஓவியத்துறையில் பெரும்பாலும் ஏற்படுத்தினார். பிக்காலோ இதற்கு உவகப்புகழைத் தோற்றுவித்தார். இயற்கையின் வடிவங்களைச் சிதைவுபடுத்தி, பல கோணப் பார்வைகளில் பார்க்கும்போது தோன்றும் தோற்றுத்தைத் தந்து, ஓவியங்களை கருவாக்கினார்கள் நவீன பாணி ஓவியர்கள்.

□ நம் நாட்டில் குறிப்பிடத்தக்க முறையில் நவீன பாணி ஒவியம் வளர்ச்சி கண்டிருக்கிறதா?

△ நிச்சயமாக வளர்ச்சி கண்டிருக்கிறது. சுதந்திரத்திற்குப் பிறகு நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளில் செயல்படும் கலைத்தொழில் கலைஞர்களின் மாணவர்கள் இடையே இது ஒரு பெரும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. ஐம்பது களில் கிழக்கத்திய பாணி தழியை உருவ அமைப்புக்களையே இவர்கள் வரைந்து வந்தார்கள். ஆனால் அறுபதுக்கணக்குப் பிறகு தற்கால உணர்வும் நெஞ்சரமும் உடைய புதுமை ஒவியர்கள் மரபை மீறி, பாரம் பரிய எல்லைகளைக் கடந்து புதிய போக்கு ஒன்றை மேற்கொண்டு ஒவியங்களைப் படைத்தார்கள். ஒரு குறிப்பிட இட வரம்புக் குள் எல்லைகள் கடந்த, வரம்பிழந்த புதிய தோர் உலகத்தை இவர்கள் உருவாக்கினார்கள். இந்த வகையைச் சேர்ந்த ஒவியன் தண்ணேயே கேள்வி கேட்டு, தண்ணிலிருந்து வெளியே வந்து உண்மையான ஒவியத்தைப் படைக்கிறேன். இந்த ஒவியமும் காலங்கடந்து நிற்கும் பெருமை பெறுகிறது.

□ மேற்கத்திய அணுகுமுறை, கிழக்கத்திய அணுகுமுறை என்று பேசப்படுகிறதே, இந்தப் பிரிவுகள் கலைத்துறையின் ஒருமைக்கு (harmony) மாறுபாடானதாக இல்லையா?

△ கலைக்கு அணுகுமுறை வேண்டியது தான். என்றாலும், கலைஞர் அணுகுமுறை களிலேயே ஆழந்துவிடக் கூடாது. மேற்கத்திய ஒவியர்கள் இந்தப் பிரிவுகளைப் பொருட்படுத்தவில்லை, யப்பானிய, சின ஒவியங்களை எடுத்துக்கொண்டு, அந்தப் பாணியில் இருப்பிரிமான ஒவியமைப்போட்டு படைப்பதையும், பார்க்கிறோம். மைக்கேல் ஆஞ்சலோ தம் ஒவியங்களில் உருண்டைப் பரிமாணத்தைக் காட்டியிருக்கிறார். எனவே, அணுகுமுறை ஒரு தடையாக இருக்கக்கூடாது என்பது என் கருத்து. ஓர் ஒவியன், ஏன் ஒரு கலை ஆக் உடைத்துவம் (universal approach) உடையதாக இருப்பதே அவசியம்.

□ தஞ்சாவூர், மதுரை ஒவியங்களைப் பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

△ உண்மையில் சொல்லப் போனால் திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டத்தில் கீரம்பூரில் பிறந்தவன் நான். எங்கள் ஊர்க்கோயிலில் கிருமால் திருமேனிக்குப் பின்னர் இருந்த திரைச்சிலையின் தஞ்சாவூர் ஒவியமே என்னை இத்துறைக்கு இழுத்துவிட்டது. ராமர் பட்டாபிஷேகத்தைச் சித்திரிக்கும் அந்த ஒவியமே இத்துறையில் ஈடுபடுத்தியது. தஞ்சாவூர் ஒவியங்கள் கோவில் சிற்ப வடிவங்களைத் தழுவி decorative ஆக எழுந்தலை வெளிநாட்டார் இவற்றை மிகவும் விரும்பிப் பார்க்கிறீர்கள். இவற்றில் ஒரு பாரம் பரியம் தெரிகிறது.

□ ஒவியம் சரியான முறையில் நம் நாட்டில் பரவவில்லை என்ற ஒரு கருத்து நிலவிற்கிறது — அது பற்றி என்ன கருதுகிறீர்கள்?

△ இந்தக் கருத்து முற்றிலும் உண்மை ஒவியம் சரியான முறையில் பரவ (project) வில்லை. திரைப்படம், நாட்டியம், போன்ற வற்றையே மக்கள் ரசிக்கிறார்கள். பத்திரிகைகளில் திரைப்படச் செய்திகளே — படங்களே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. காரணம் சேர்க்குலேசன்; கொமேர்சலிலம். இதற்கு மக்களைக் குறைக்க முடியாது. ஒவியக் கலையை ரசிக்கும் மனப் பக்குவத்தை மக்களிடையே பரப்ப வேண்டியது பத்திரிகைத் தரமாக. ஆனால் சிறு பத்திரிகைகள்தாம் ஒவியக் கலை வளர்ச்சிக்கு, மொடேர்ன் ஆர்ட் வளர்ச்சிக்கு உதவுகின்றன. இவை போன்ற வித்தியாசமான பத்திரிகைகள் கொமேர்சல் போட்டியில் நிலைக்க முடியாமல் தடுமாறுகின்றன. □



## பொய்களே மெய்யானுல் .....

“பல்ப் எரிகிறது. நெகடிவும் பொளி டிவும் சேரும் போது பிலமெண்ட் எரிவதால் ஓளி கிடைக்கிறது. இதை விஞ்ஞானிகள் நிருபணம் (prove) செய்திருப்பதால் யாருக்கும் சந்தேகம் எழுவதில்லை. புதிய பாணி ஒலியம், சிற்பம் ஆகியவற்றில் கலைஞர் இந்த நிருபணத்தைச் செய்ய மறந்து விட இருஞ். எனவே, பலருக்குப் புரியாமற் போய் விடுகிறது” என்று புகழ் பெற்ற சிற்பி, எஸ். கன்னியப்பன் கூறுகிறார். இந்தப் பேட்டியில் கலைத் துறையில் அசலுக்கும் நகலுக்கும் இடையே இன்று நடக்கும் போராட்டத்தை அவர் விளக்குகிறார்.

பேட்டி கண்டவர்:  
சொக்கு சப்பிரமணியன்

□ இந்தியக் கலைகளின், குறிப்பாகத் தமிழ்நாட்டுக் கலைகளின் பாரம்பரியம் பற்றி நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

△ நம்முடைய கலை காலத்தால் மூத்தது என்றாலும், அழியாத்தன்மை கொண்டது. நம்முடைய கலையில் பழைமையும் புதுமையும் இணைந்தே பரிமளிக்கின்றன.

□ புதிய பாணிக் கிற்பங்கள் பற்றி உங்கள் கருத்து என்ன?

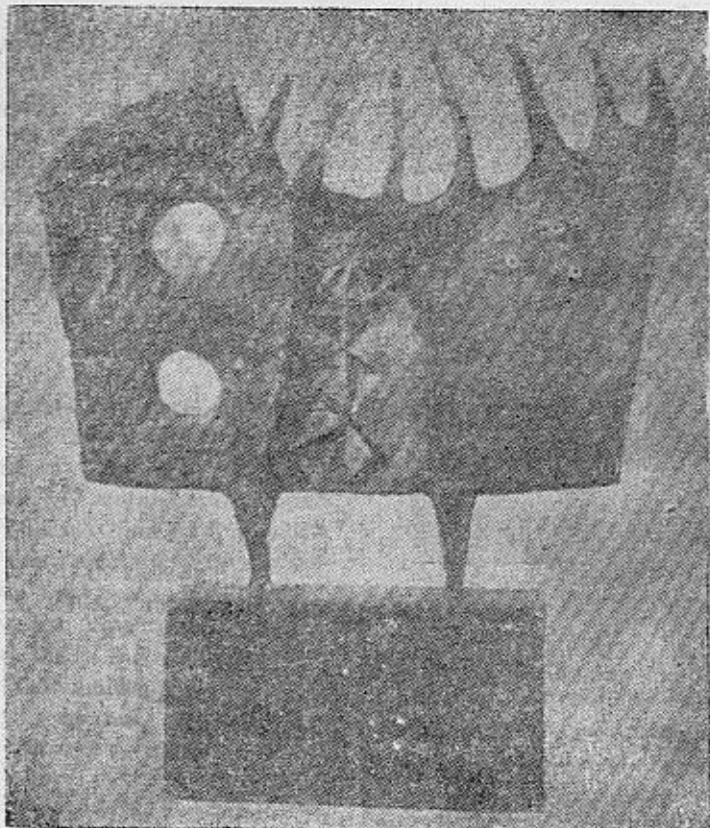
△ புதிய பாணிக் கிற்பங்களின் பெயரில் தான் புதுமை உள்ளதே தவிர, நமக்கு இவை புதியவை அல்ல. நம்முடைய பழைய வெண்கலச் சிற்பங்கள் (Bronze) எல்லாம் புதிய பாணிக் கிற்பங்களே. சிலைப்புக் கொள்கையை (distortion) அன்றே நம் கலைஞர்கள் பின்பற்றி இருக்கிறார்கள். விநாயகர் உருவமும், நடராஜர் உருவமும் இதற்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டு. எதையும் முழுமையாய்ப் பார்ப்பதுதான் புதிய பாணி. கோயில் அமைப்பை total ஆகப் பார்த்தால்தான் கவர்ச்சியாக இருக்கும்.

□ புதிய பாணிக் கலைகளின் உயிர்நாடி யாக விளங்குபவை பற்றிக் கூற முடியுமா?

△ நிச்சயமாக புதிய பாணியின் உயிர்நாடி மூன்று. காட்சிப் பாதிப்பு (visual impact), தெரிவிக்கும் செய்தி (message), அமைப்பில் எளிமை (simplicity in composition) ஆகிய மூன்றுமே உயிர்நாடி.

நம்முடைய வெண்கலச் சிற்பங்கள் புதிய பாணிக்கு முன்னேடு என்று கூறுகிறீர்கள். அவ்வாறிருக்க நம்நாட்டு மக்களில் பலர் புதிய பாணியைப் புரிந்து கொள்ள முடியாத நிலையில் இருக்கிறார்களே!

நம்முடைய கலைப் பாரம் பரியத்தில் மரபில் தொடர்ச்சி இடையிலே இற்றுப் போய்விட்டது. மொகலாயர்கள், பின்பிரெஞ்சுக்காரர்கள், ஆங்கிலேயர்கள் என்று வந்த விருந்தினா நம் கலைகளின்



வாழ்வை முடித்துவிட முயன்றனர். காலங்காவமாக நிலவி வந்த காரணத்தாலும், உயிர்ச் சுரு நீங்காது ஊடாடி வருவதாலும் பாரம்பரியம் அழிந்துவிடவில்லை.

□ எந்த வகையில் பழைய வெண்கலச் சிறபங்கள் புதிய பாணியைச் சேர்கின்றன?

△ நாம் சிற்பசாஸ்திரம் என்கிறோம். மேற்கில் அளவு (measurement) என்கிறார்கள். அப்போதே சிற்பி அளவை மீறிச் சிறபங்கள் செய்ததற்கு அத்தாட்சியாக இருப்பது நடராஜர் சிலை. முகம், கை, கால் அளவில் ஒரு proportion இருக்க வேண்டும். அன்றைய சிற்பியோ நடராஜர் சிலையில் மூன்றில் ஒரு பங்குதான் கையை வைத்திருக்கிறார்கள். சிலைப்புக் கொள்கை

யைப் பின்பற்றிச் சிறிதாக்கிய புதிய பாணி கண்டிருக்கிறார்கள்.

□ ‘குறியீடு’ பற்றி உங்கள் எண்ணைம்...

△ ‘குறியீடு’ மேற்கே புதிதாக இருக்கலாம். நம்முடைய சிற்பிகள் கிறிஸ்து சகாப்தத் துவக்கத்திலேயே செய்துகாட்டிவிட்டார்கள். ஏழு கற்களை வரிசையாக வைத்து, ‘சப்தகன்னியா’ என்று உருக்கொடுத்ததை வியப்பதா! ‘ஷ்ளடோர்ட்’, செய்து உருவாக்கிய விநாயகர் உருவத் திற்கே மஞ்சளில் cone வடிவில் செய்யும் குறுயிட்டை வியப்பதா என்று எனக்குத் தெரியவில்லை.

□ மக்கள், ‘மொடோர்ஸ் ஆர்ட்’ புரியாது என்று கூறுவது பற்றி என்ன கருதுகிறீர்கள்?

△ ‘மொடேரன் ஆர்ட்’ மக்களுக்குப் புரியக் கூடியதுதான். மக்கள் புறிந்துகொள்ளும் படி விளக்கவேண்டியது கலைஞரின் கடையை. உலகப் புகழிபெற்றவை தமிழக வெண்கலச் சிறபங்கள். அதை ரசித்த மக்கள் இன்று புரியாமல் நிற்பதற்கு கலைத் தொடர்ச்சி (continuity) இல்லாமையே காரணம். இடைக்காலத்தில் மொகலாயக் கலைச் செல்வாக்கு, மன்னர் புகழ் பாடும் கலைகளை வளர்த்தது. பின் ஆங்கிலேயர் ஆட்சியோ வெறும் இயற்கைக் காட்சிகளையும், ‘போர்ட் ரெயிட்’களை வரையவுமே ஊக்கம் அளித்தது. இதனால் நேர்ந்த தவறை இன்றும் அனுபவிக்கிறோம்.

□ ரவிவர்மாவின் பாதிப்புப் பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

△ ரவிவர்மாவிற்கு இங்கே கலைக்கூடம் வைத்திருக்கிறோம் அவர் மன்னர் குலத்தைச் சேர்ந்தவர். ‘மொட்டல்’கள் கிடைத்தனர். எனவே, ‘ரியலிஸ்டிக் போர்ட் ரெயிட்’களை வரைத்து தன்னிடார். வெண்கலச் சிறபங்களில் உள்ள சரஸ்வதியின் ஒரு கம்பீரத்தை ரவிவர்மாவின் படத்தில் காண முடியாது.

□ சிவர், ‘மொடேரன் ஆர்ட்’ ஏமாற்று வித்தை என்பது பற்றி...?

△ ஓரளவு நியாயம் இருக்கத்தான் செய்கிறது. இசை, நடனம் போன்றவற்றுக்குப் பரிசு வழங்கும்போது, நேரில் பார்த்த அனுபவத்தைக் கொண்டே வழங்குகிறார்கள், மற்றிரு பெரிய performing art ஆன சிறப்பும், ஒவியத்திற்கு அவ்வாறு இல்லை. எனவே, அங்க் கலைஞர்களை விட நகல் கலைஞர்கள் பரிசு பெறும் வாய்ப்பு அதிகமாக உள்ளது. ‘சுப்த ஸ்வரங்கள்’ தெரியாதவர்கள், தாளக்கட்டை உணராதவர்கள் அப்பரிசையைப் பெற முடியாது. ஆனால், ஒவியத் துறையில், சிறபத் துறையில், அடிப்படை அறிவு அதிகம் இல்லாதவரும் பரிசு பெற்றுவிடுவது உண்டு. இது வேதனை தருகிறது.

□ உங்களுடைய கலைக் குடும்பம் பற்றிக் கூற முடியுமா?

△ என் தந்தை எம். சிவாஜிந்தாச்சாரி, என் தாத்தா, சிற்றப்பா போன்றேர் சென்னை கலைத்தொழில் கல்லூரியில் பணி யாற்றி இருக்கிறார்கள். நானும் மூன்றாவது தலைமுறையாக 20 ஆண்டுகளாய் இங்கு ஆசிரியராகப் பணி புரிகிறேன். எனக்குக் கல்லூரியில் ‘அடையிக்’ கல்விதான் கிடைத்தது. ஆனால், எனக்கு இன்ஸ்பிரேஷனைக் கிடைத்தது, இந்தியக் கலைகள் மீது எனக்குப் பற்றை ஏற்படுத்தியவர் திரு. தன பால். கோவில் சிறபங்களுக்கு எந்த விதத் திடும் குறைந்ததில்லை அவருடைய சிறபங்கள்.

புதிய பாணி ஒவியத்தில் என்னைக் கவர்ந்தவர்கள் இருவர். சென்னை கலைத் தொழில் கல்லூரியின் இப்போதைய முதல் வர் திரு. L. முனுசாமியும், சிறந்த ‘போர்ட் ரெயிட்’ ஒவியராஜ சந்தானராஜாம் புதிய பாணி ஒவியத்தில் என்னைக் கவர்ந்தவர்கள். K.C.S. பணிக்கர் ஒரு சில கலைப் பொருள்களையே உருவாக்கித் தம் பேச்சுத் திறனால் பெரும் புகழைச் சேர்த்துக் கொண்டார்.

□ உங்களுடைய பல சிறபங்களில் எருது (Bull) பற்றிக் கூற முடியுமா?

△ origami என்று சிறுவர்கள் செய்யும் காகித வேலையைப் பார்த்திருப்பிர்கள். இதைப் போல உலோகத் தகடுகளைக் கொண்டு நாம் ஏன் செய்து பார்க்கக் கூடாது என்று நினைத்தேன். அந்த முறையில் உலோகத் தகடுகளை மடித்துச் சிறபத்தை உருவாக்கினேன். இது ‘Bull’. நான் கலைக் குழு உறுப்பினராக இருந்து வருகிறேன். ‘ஆசியா 72’ போட்டியில் பரிசுபெற்றது என்னுடைய ‘அபய ஹஸ்த’ சிறபாம். □

## கலை ஒரு டிக்ஷனாரி அல்ல

‘மேற்கத்திய பாணி ஓவியங்களை நிறையப் பார்க்கும் வாய்ப்புப் பெற்றவர் ஓவியர் ரவிவர்மா. ஆதலால், மேற்கத்திய பாணியின் பிரதிப்பைபயே அவர் படங்களில் காண முடிகிறது. ரவிவர்மாவின் படங்கள் மைக்கேல் ஆஞ்சலோவின் நகல் (imitation) என்றே கூறவேண்டும். புதிய ஓவியச் சாதனங்களை (medissey) ஓவியம் வரைவதற்குத் தென்னகத்தில் ரவிவர்மா புகுத்தினார் என்று வேண்டுமானால் கூறலாம்’ என்பது சென்னை கலைத் தொழில் கல்லூரியின் முன்னாள் முதல்வரும் உலகப் புகழ்பெற்ற சிற்பியுமான் எஸ். தனபால் அவர்களின் கருத்து. “ரவிவர்மாவின் படங்களைவிடத் தஞ்சாவூர்ப் பாணி ஓவியங்கள் பன்மடங்கு சிறந்தவை. தஞ்சாவூர்ப் பாணி ஓவியங்களின் மதிப்பை அறியாது அவற்றைக் குறைந்த விலைக்குத் தள்ளிவிட்ட நம்மக்களின் அறியாமையை என்னவென்று சொல்வது” என்று வேதனைப்படுகிறார்தனபால். ‘இன்றைய நவீன பாணி ஓவியத்திற்கு இணையானது தஞ்சாவூர்ப் பாணி ஓவியம்’ என்று அவர்களிக்கிறார்.]

□ உங்களுடைய வெளிநாட்டுக் கலைப்பயணங்களில் பெற்ற உணர்வை நாங்களும் பகிர்ந்து கொள்ள முடியுமா?

△ நிச்சயமாக வெளிநாட்டுப் பயணங்களில் அரும்பொருள்காட்சி அகங்களையும் நவீன பாணிக் கலைக்கூடங்களில் ஒரு குறிப்பிட முடியாத உணர்வு — ஒரு புளகம் (thrill) ஏற்பட்டது. அந்தக் கலைக்கூடங்களில் ஓர் எழுச்சியைக் காண முடிந்தது. மேலும் மழு அமைதி ஏற்பட்டது. ஆனால், அரும்பொருள்காட்சி அகங்களில் — பண்டைய சிற்பங்களைப் பார்க்கும் போது, ஓர் அகராதியைப் (Dictionary) பார்க்கும் உணர்வே தோன்றியது.

□ அந்தக் கலைக்கூடங்களில் உங்களைக் கவர்ந்தவர்கள் பற்றிக் கூற முடியுமா?

△ அந்தக் கலைக்கூடங்களில் பார்த்த ஓவியங்களில் ரெம்பிராண்ட் (Rembrandt) என்னை மிகவும் கவர்ந்தார். அவருடைய மூல ஓவியங்களைப் (originals) பார்க்கும் போது, நேரே உயிரோடு பார்ப்பது போன்ற உணர்வு ஏற்படுகிறது வான்கோ (Van Gogh)விச்சும் (stroke), வென்றி மத்தீஸ் (Henri Matisse) வண்ணச் சேர்க்கையும் என்னை மிகவும் கவர்ந்தன. வெற்றிரூப் (Henry Moore) என்னுடைய ஆதரச் சிற்பக் கலைஞர் ஆயிற்றே.

□ உங்களுடைய கலைவாழ்வுப் பயணம் எப்படித் துவங்கியது?

△ என் குடும்பமே ஒரு கலைக் குடும்பம். ஆந்திரப் பகுதியில் அரக்கு வளையல்களைப் பரம்பரை பரம்பரையாகக் கலையழகு மினி ரச் செய்து வரும் குடும்பத்தில் பிறந்தவன். என்றாலும், என் வாழ்வு சென்னையில் தான் துவங்கியது. மயிலாப்பூர் பகுதியில் எங்கள் வீடு இருந்ததால், கபாலீஸ்வரர் கோயில் வழியாகவே நான் பள்ளி செல்வது வழக்கம்.

கோயில் தேருக்காகச் சிற்பி ஒருவர் சிற்பங்களை மரத்தில் உருவாக்கிக் கொண்டிருப்பதைப் பார்த்து மெய்மறந்து நின்று விடுவேன். ஒங்கி நிற்கும் கோபுரமும், உள் ஜோயிருக்கும் சிற்பங்களும் தெய்விக மணம் கமழு நிற்பதோடு, கலை மணத்தையும் வழங்குவதால், கபாலீஸ்வரர் கோயிலும் என்னை ஈர்த்தது. இந்தக் கலைப்படைப்புகள் என் மனத்தில் கலை உணர்வை வளர்த்தன. என் கலை நாடியைக் கண்டறிந்த என் பள்ளி ஆசிரியர்கள், எனக்கு ஓவியத்துறையில் வழிகாட்டி விட்டார்கள்.

□ சென்னைக் கலைத்தொழில் கல்லூரியோடு உங்களுக்கு எப்படித் தொடர்பு ஏற்பட்டது?

△ 1935இல் மாணவனாக நுழைந்து, கமார் 42 ஆண்டுகள் பணியாற்றி, 1977 இல் முதல்வர் பதவியிலிருந்து ஓய்வு பெற்றேன். என் இடையெழுகுக் கலைப் பணிக்குக் களமாக அமைந்தது இக்கல்லூரியே.

□ இக்கல்லூரி வாழ்வில் உங்கள் நீங்கா நினைவுகளாக நிற்கும் சில விஷயங்கள் பற்றி.....

△ எங்கள் முதல்வர் தேவி பிரசாத் ராய் சௌதரி கல்லூரியின் மதிப்பை உயர்த்திய முன்னேடி. 'ட்ரோயிங் மாஸ்டர்'களை உற் பத்தி செய்யும் தொழிற்சாலையாக இருந்த இந்தக் கலை நிறுவனத்தைக் கலைப் பாதைக் குத் திருப்பிடிட்டவர் திரு. ராய் சௌதரி. இங்கு அவரே புதிய ஒளியை ஏற்றுவித்தார்.

ஓவியஞகத்தான் இங்கு நான் கால் பதித்தேன். என் குருதியில் கலந்திருந்த சிற்பக் கலையுணர்வை உணர்ந்த திரு. டி.பி. ராய் சௌதரி, சிற்பக்கலையில் என்னை ஈடு படுத்தினார். அவர் காட்டிய அன்பு. என் கலைப்பயணத்திற்குப் பெரும் ஆதரவாக இருந்தது.

□ உங்கள் ஓவியங்களில் பிறர் பாதிப்பு

நிச்சயமாக இல்லை; இருக்கவும் முடியாது. என் ஓவியங்கள் இந்தியத் தன்மை கொண்டவை. ஏருது (Bull) என்னும் ஓவியம் சிற்பக் கலை வடிவில் எழுந்த ஓவியம் இது பல்லவ பாணியில் படைக்கப்பட்ட கலைப்படைப்பு. இது எல்லோரும் குறிப்பிடும் ஒரு நல்ல ஓவியம்.

இருந்தாலும், என் தொடக்க கால ஓவியங்கள் சிலவற்றில் பாதிப்பு எப்படியோ ஏற்பட்டு விட்டது. இளமையில் நந்தலால் போஸ் ஓவியங்கள் எனக்கு மிகவும் பிடிக்கும். 'மொடேரன் றிவ்யூ' இதழில்வரும் போளின் ஓவியங்களைக் கண்டு நான் பரவசப் படுவதுண்டு. ககனேந்திரநாத் தாகூர், ரவீந் திரநாத் தாகூர் ஓவியங்களை விரும்பிப் பார்ப்பேன். என் இளமைக்கால ஓவியங்கள் சில வற்றில் போளின் பாதிப்பு ஒரளவிற்கும், சில ஓவியப் பாணிப் பாதிப்பும் இருக்கலாம்.

கலை வெளிப்பாடு பற்றி புகழ்பெற்ற சிற்பி என்ற முறையில் நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

△ கலை ஓர் உணர்வு வெளிப்பாடு. எப்போதும் அது வடிவத்தையே (form) சுற்றிச் சுற்றி வராது. எனவே, வடிவத்தை எளியமாக்க வேண்டியது முக்கியம். எளிமொடூ, பாடப்பற்றாக மேற்கொள்ளும் பொருளின் உணர்வையும் கலைப்படைப்பில் கொண்டிவர முடிவு வேண்டும். அதுவே கலைஞருக்கு வெறறி.

இயானத்தின் வாசிலாக இறைவளைக்காவல்து போல, கலைத் துறையிலும் தலையராய் கக்தியைத் (Supreme power) தியாகம் செய்வதன்மூலம் சிறந்த கலைப்படைப்பைக் காண முடியும் என்பது என்னும்.

உலகப் புகழ்பெற்றவை உங்கள் சிற்மங்கள். 1962 இல் வளித் தலை அக்கடமிப் பரிசு யெற்ற “சிலுவை சமந்த இயேசு” (Christ with cross) சிறபத்தைப் பற்றி.....

△ “சிலுவை சமந்த இயேசு” ஓர் அரியகலைப்படைப்பு என்ற எண்ணும் நம் நாட்டிலும் மேலை நாடுகளிலும் நிலவு கிறது. இந்தியப் பாணியில் உருப்பெற்றது இந்தச் சிறப்பு. ஏல்லவு பாணியின் பிரதிபலிப்பு இதில் தெரியும். பல்வை பாணியில் காணப்படும் வெளி ஒதுக்கிடு (Space distribution) எனக்குப் பிடிப்படுத்த இதற்குக் காரணம். இந்தியப் பாணி பிரதிபலிப்பு இருந்தாலும், முற்றிலும் புதிய பாணியில் “சிலுவை சமந்த இயேசு” சிறப்பு வடிக்கப்பட்டிருக்கிறது. முற்றிலும் சிக்கலே இல்லாத கோடுகள்; இங்கித்தான் புதிய பாணி எளிமை பெறுகிறது.

எவ்வகையில் இது நலைத்துவம் மேற்கொண்டு வருகிறது?

△ இதில் சிகித்தப்புக் கொள்கையை (distortion theory) நன்கு பார்க்க முடியும். கிறிஸ்துவின் முகத்தில் நீண்ட மூக்கையும், பிழுங்கிய கண்களையும் பார்க்க முடிகிறது. மரபுக்கு மாறுந்து, இந்த உத்தி. உருவம் பெரியதாகவும், சிலுவை சிறியதாகவும் இருந்து சிறபத்திற்கு ஒரு வறு ஏற்படுகிறது. இப்பேசு மூகத்திற்கு முக்கைத்துவம் கொடுக்கவே இந்த உத்தி. துயரத்தின் சாயலை, கோபத்தின் நிழலை இது காட்டுகிறது.

மற்றொரு கலைப்படைப்பான் அவ்வையானார் நீங்கள் உருவாக்கத் தூண்டியது எது?

△ இவ்வகையில் ஒரு காரைக்கால் அம்மையார் சிலை இருக்கிறது. அதுவே எனக்கு இந்த எண்ணத்தைத் தூண்டியது.

இளமை துறந்து முதுமை எய்திய காரைக்கால் அம்மையார் என மனத்தைப் பாதித்தார். இச்சிலை உருவாகும் வழி பிறந்தது. ஏழையாகவே வாழ்ந்தவர் அவ்வையார். எனவே, தமிழகத்தில் ஓர் ஏழை முதாட்டி எப்படி இருக்கிறார் — இருந்திருப்பார் என்று நினைத்துப் பார்த்தேன். பயன் அவ்வையார் சிலை. இது ஒரு புதிய பாணிச் சிறப்பு.

□ தமிழ்நாட்டில் இப்போதைய சிற்பக்கலை பற்றித் தெரிந்து கொள்ளலாமா?

△ வெளியார் ஆட்சிக் காலத்தில் இங்கு ஒரு தேக்க நிலையே இருந்தது. யாரும் சிற்பக்கலையில் ஆர்வம் கொள்ளவில்லை. திரு. நாகப்பா Portrait sculpture எனப்படும் பெரிய சிலைகளை ‘கொமர்ஷலா’க்குச் செய்து வந்தார். கலைப்படைப்பாக யாரும் செய்ய வில்லை. திரு. டி.பி. ராம் சௌத்தி கலைத் தொழில் கல்லூரி முதல்வராகப் பதவி ஏற்ற பிறகு, சிற்பக் கலைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து வளர்த்தார். இன்று பல அருமையான சிற்பிகள் உருவாக அவர் அமைத்த பாதை உதவியது.

□ தமிழகப் புதிய பாணிக் கலைஞர்களைப் பற்றி உங்கள் கருத்து.....

△ புதிய பாணி தமிழகத்தில் அமைதியாக வளர்ந்து வருகிறது. இதை யாரும் மறுப பதற்கில்லை. நல்ன பாணி ஓயியத் துறையில் இன்று நல்லதோர் வளர்ச்சியைப் பராக்கிறோம். இன்றைய கலைத்தொழில்கள்தூரிய முதல்வர் முனுசாமி, ஆதிமூலம், பாஸ்கரன், சந்தூராஜ் போன்றோர்குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். சிற்பக் கலையில் கன்னியாப்பூர் பாண்ற கலைஞர்கள் புதுமைப்படைக்கிறார்கள்.

□ கலைத்துறை வளர்ச்சிக்கு நீங்கள் கூற விரும்புவது என்ன?

△ கலை வளர்ச்சிக்குக் கைவிணைத் திறன் (Craftsmanship) மட்டும் போதாது; கலை உணர்வே முக்கியம். கோயில்களின் இன்றைய நிலை மனத்தை மிகவும் சங்கீடம் (disturb) படுத்துகிறது. தெய்விக்கூழிலின் கலாதேவியை ஆராதனை செய்யச் செல்லும் கலைஞருக்கு — பக்தனுக்கு இடையூருள் நிலையுள்ளது. கோயில் கருவறையைச் சுற்றியுள்ள பகுதிகளில் திரைப்பட நடிகைகளை மாதிரிகளாகக் கொண்டு வரையப்பட்ட பெரிய பெரிய படங்களை விளம்பரம் வேண்டுவோர் வைத்துவிடுகிறார்கள். இதற்கு வெளிச்சம் போட அன்பளிப்பாளர் பேயர் பொறித்த ‘ரியூப் ஸைட்’ வேறு. சந்திதானத்தின் கலைச்சுழலை இவை அசிங்கப்படுத்துகின்றன.

சாஸ்திர ரீதியாக அமைக்கப்பட்ட கோயிலில் இன்றைய நிலைமைகளுக்கு ஏற்பாடு புதுமையைப்படுகுத்த நச்னும் விரும்புகிறேன். ஒன்றைத், காற்றிருட்ட வசதியுடன் இன்றைய கோயில்கள் உருவாக வேண்டும். இது புதுமைக்கு வழிவகுக்கும்.

ப உங்கள் ஆர்வத்தால் வளர்ந்த கலைப்படைப்புகள் பற்றிக் கூறுமுடியா?

△ காந்திஜி, டாக்டர் ராமசுவாமிகுமாரன், காமராஜ், பெரியார் போன்ற முனிஸிபாலிகளின் சிலைகளை ஆர்வத்தால் வேண்டும். காமராசரும், பெரியாரும் என்கிடப் பல நாட்கள் மனமுவந்து இருக்கிற கலைஞர்களான் மறக்கவே முடியாது. இவை என்ற உள்ளத்தின் பகுமை நிர்ணயிக்கப்படும். □

□ பேட்டி: சொக்கு கட்சியமையின்

கலைஞர், சூலை, 1980 □



எல்: முனுசாமி

□ கலைத்துறையில் இன்றைய நிலைமை பற்றிச் சிறந்த ஒவியர் என்ற முறையில் உங்கள் கருத்து என்ன?

△ கலைத்துறையிலும் ஒரு விதமான அரசியல் பரவியுள்ளது. Group Politics எனப்படும் குழு மனப்பான்மை மிகுநியாக உள்ளது. தத்தம் நவீனையே — மேம்பாட்டையே குறிக்க கொள்கூக்க கொண்டு குழுவினர் செயற்படுகிறார்கள். இந்தப் போராட்டத்தில், நாம் செய்யவேண்டியது என்ன என்பதையே மறந்துவிடுகிறார்கள். இது எல் வாத் துறைகளிலும்

காணப்படுவதே. என்றாலும், கலைஞர் ஆக்க முறையில் தன் கலைத்திறனை வெளியிடுவதை ஆர்வம் கொள்ளவேண்டுமே தவிர, போட்டி - பொருளுமைக் காய்ச் சலில் மூழ்கிவிடக் கூடாது. கலைஞர்கள் சிலர் புகழ்பெறுவதற்காக, குறுக்கு வழிகளிலும், பேரம் பண்ணுவதிலும் இறங்கி விடுகிறார்கள். இதனால் கலைகள் பாதிக்கப்படுகின்றன. உண்மையான கலைப்படைப்புக்கள் உறங்கிப்போக, ஆழமும் அர்த்தமும் இல்லாத படைப்புகள் அரங்குறும் விதத்தையும் பார்க்க முடிகிறது.

## சமுதாயத்தில் கலையின் நிலை என்ன?

□ கலைத்துறையில் கிழக்கும் மேற்கும் எப்போது சந்திக்கின்றன?

△ கிழக்கத்திய மனிதனுக்கு வெளிக்கத்தோடு ஆன்மிகமும் முக்கியம். உலகின் மற்ற நாடுகள் ஆன்மிக ஓளியைத் தேடிக் கொண்டிருந்தபோது, அவன் ஆன்மி கத் தி ன் உச்சிக்கே சென்றுவிட்டான். நிலையில் ஸாத சமூக — பொருளாதார மாறுதல்கள் இடையே அல்லாத்தகொண்டிருந்த மேற்கத் திய மனிதனுக்கு இந்த ஆன்மிகம் ஓர் ஊன்றுகோலாகத் தென்பட்டது. பல மாகப் பிழித்துக் கொண்டுவிட்டான். கிரேக்க — ரோமானிய கலாசாரப் பாதிப்புகளால்தான் அடைந்தவற்றில் திருப்தி ஏற்படாத நிலையில் கிழக்கைநோக்கித் தன் பார்வையைத் திருப்பினான். பட வரைவு (Pictorial Treatment), நுட்பம் (Technic), குறியீடு (Symbolism) போன்ற வற்றில் தன் இயலாமையைக் கிழக்கைப் பார்த்து மேற்கத் திய கலைஞர் திருத்திக்கொண்டான். இதுவரை ஒவியக்கூடத்திலேயே அமர்ந்து திட்டிய மேற்கத்திய ஒவியர்கள், தூரிகைகளோடு வெளியுலகில் பிரவேசித்தார்கள். சிலையில் ஓளியைத் தந்து வர்ணங்களைச் சேர்த்துப் பிரகாசிக்கச் செய்தார்கள்.

□ இந்த முறையில் புதுவழி கண்ட ஓவியர்கள் சிலரைப் பற்றி...?

△ ‘இம்ப்ரஸ்னிஸ்ட்’ ஓவியர்கள், அவர்களுக்கும் பின்வந்தோர் இவ்வகை சார்ந்த வர்கள். வான் கோ, கோ ஹிள், மத்தில் போன்றவர்களைக் குறிப்பாகச் சொல்ல வாம்.

□ சமுதாயத்தில் கலையின் நிலை என்ன?

△ சமுதாயத்தின் ஒரு பகுதியே கலை. கலைஞர் சமுதாயத்தில் புதுப் பாதை வகுக்கும் தலைவருக்கவே விளங்குகிறார்கள். களிமன் ஜில் குதிரை மதலை செய்தவன், நடுகல் நடுடுக் குறியீட்டைக் கண்டவன், சமுதாயத்தில் சில வரையறைகளோடு செயற்படவேண்டி இருந்தது. சமுதாயத்தில் காலம் காலமாக நிறுவப்பட்டுவிட்ட கருத்துகள், கொள்கைகள் அவனுக்குத் தடைகளாக இருந்துவிட்டன. மதத் தலைவர்களும் தடைகளாகிவிட்டனர். எனினும், எவ்வாறா வரம்புகளையும் மற்றிக் கலைஞர் புதிய படைப்புக்களைத் தோற்று வித்து வெற்றி பெற்றிருக்கிறார்கள். வண்ண கலா ஓவியமாக, சிற்பமாக அவன் படைப்புகள் உருவாகியுள்ளன.

□ இந்திய ஓவியக் கலையின் வளர்ச்சி பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

△ கடந்த காலத்திற்கும் நிகழ்காலத்திற்கும் இடையே பெரும் இடைவெளி உள்ளது. இந்த இடைவெளியைச் ‘குனியம்’ (Vacuum) என்றே சொல்லலாம். கடந்த காலத்திற்கும் நிகழ்காலத்திற்கும் இடையே இருக்கவேண்டிய ஓர் உயிர்ச்சரடு எப்படியோ அறுந்துவிட்டது. இந்த உயிர்ச்சரடு அறுந்துபோனதற்குக் காரணம் அக்காலக் கலைஞர்களின் பெயர் தெரியாமையே. கலைஞர்களின் பரம்பரை தெரிந்திருந்தால் இச்சரடு அறுந்திராது. ஒரு தரக்குறைவு நிலைமையைத்தான், இப்போது இங்கே பார்க்க முடிகிறது. இருபதாம் நூற்றுண்டு இந்தியக் கலைஞர்கள், வளமோ அல்லது வாழும் மரபோ இல்லாத ஓரிடத்தில் இருந்துதான் கலை வாழ்வைத் துவக்கவேண்டியிருந்ததது, வெளியார் தாக்கத்தால் புதிதாகத் தோன்றிய ஒரு கலவையாக இந்திய ஓவியக் கலை வளர்த் தொடங்கியது.

சென்னை ஓவியக் கலூரியில் எஸப்படும் கலைத்தொழிலில் கலூரியின் முதல்வர் எல். முனுசாமி, வீமர்சன் ரீதியில் இந்தியக் கலை வளர்ச்சியைப் பார்க்கிறார்.

‘கணையாழி’ க்காகப் பேட்டி கண்ட வர் திரு. சொக்கு சுப்பிரமணியன்.

□ நம்முடைய பண்டைய கலைப்பொருள்கள் பற்றி உங்களுடைய எண்ணத்தைத் தெரிந்துகொள்ளலாமா?

△ நம்முடைய கலைகளின் பெருமைகளை நாம் அறியாமல் இருந்தோம். இடைக் காலத்தில் மறந்துபோன நம் கலையணர்வை வெளிநாட்டினர்தாம் மீண்டும் நம்மிடையே எழுப்பினார்கள். கடவுளர் திருமேனிகளின் கலையழகையும், கவிஞரிகள் கொவில்களின் நிர்மாணச் சிறப்பையும் நமக்குக் காட்டி நம் கண்களை அவர்களே திறந்துவிட்டார்கள். அவர்களால் நாம் கண்டறிந்த உயிர்ச் சரட்டைப் பற்றிக் கொள்ள முயல்கிறோம். நம்முடைய ‘நடராசர்’ கலையுலகப் புகழின் கொடுமுடியைத் தொட்டுவிட்டது.

கிரேக்க, ரோமானிய கலைகளை மேலும் மேம்படுத்த முடியும். இந்தியக் கலைகளோ அன்றே முழுமை பெற்று விட்டவை. அந்தக் கலை வடிவத்தை (art form) மேம்படுத்த முயன்றால் அது கைவிளை வடிவமாகத் தான் (Craft form) மாறுமே ஓழியக் கலைப் பொருளாகாது.

□ புதிய பாணி ஓவியம் இந்தியாவில் வளர்ந்த நிலை பற்றி...

△ வெளியார் பாதிப்பால் மொகலாயர் காலத்தில் வடநாட்டில் பாரசிகச் சிற்றே ஜிரோப்பியர் காலத்தில் தெலவண்ண ஓவியங்களும் புதுந்தன. தமிழகத்தில் பிரிட்டிஷ் மரபு புகுந்தது.

வங்கப் பாணி ஓவியங்கள் (Bengal school), ரவிவர்மா பாணி ஓவியங்கள் பரவலாகப் போற்றப்பட்டன. வங்கப் பாணி ஓவியர்கள் சிராமியக் கருவை மேற்கொண்டார்கள். ரவிவர்மா பாணி ஓவியங்கள் பிரிடிஷ் பாணியின் நகல்களாகவே அமைந்தன. அவர்கள் குறுநில மன்னர்களுக்காகவும் பிரபுக்களுக்காகவும் வரைந்து தள்ளினார்கள். இந்த இரண்டு பாணிகளுமே சரியான கொள்கைகளை — உறுதியான அடிப்படைகளைக் கொள்ளவில்லை.

**இவற்றின் ஆதிக்கம் செழித்திருந்த காலத்தில் தான் இம்ப்ராஷனில், அதற்குப் பிந்திய ஓவியர்களின் கலைக்காற்று வலுவாக வீசத் தொடங்கியது. நம் கலைஞர்கள், ‘என்னாம் நம்முடையவை’ என்ற எண்ணத்தின், வெட்கப் படாமல் பிற பாணிகளையும் ஏற்று, புதிய பாணி ஒன்றை இங்கேபடைக்கத் தொடங்கினார்கள். புதிய பாணிக்களைமறுமலர்ச்சி தோன்றியது.**

**□ நம் நாட்டில் கலைஞர்களுக்கு அளிக்கப்படும் மதிப்புப் பற்றிய உங்கள் எண்ணம்...**

△ மேற்கூற இன்றைய வளர்ச்சிக்கு விமரிச்கரணம் புத்தகங்களுமே காரணம். இந்த நிலைமை இங்கே உருவாக வேண்டும். ‘தேசிய முக்கியத்துவம் உள்ள கலைஞர்களோ இருக்கிறார்கள்’ என்று இன்காட்டும் அளவிற்கு இங்கே இன்று ஒரு கலைஞர்களை இல்லை என்பது என் கருத்து. தரங்கள் அனைத்தையும் தாக்குப் பிடிக்கக்கூடிய கலைஞரை இன்று நாம் காணமுடியவில்லை

**□ புதிய பாணி ஓவியத்துறையில் முன்னணி ஓவியரான உங்கள் அனுபவம் பற்றித் தெரிந்துகொள்ளலாமா?**

△ சென்னையில் 1927 இல் பிறந்தவன்; எங்கோ ஒரு கடையில் எழுத்தராகப் பணி யாற்றியிருக்க வேண்டியவன், வேலையை உதறிவிட்டுக் கலைத்தொழில் கல்லூரியில் சேர்ந்து ஓவியம் கற்றேன். 1958 இல் இந்தக் கல்லூரியின் ஆசிரியர் குழுவில் சேர்ந்தேன். 1977 இல் முதல்வரானேன். 1968 இல் விதா கலா அக்கடமிப் பரிசு அடைந்தேன். புதுதில்லியில் தேசிய புதிய பாணிக்கலைக் கூடத்தில் என் ஓவியங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன.

புதிய பாணி ஓவியங்கள் நிறையவே வரைந்திருக்கிறேன். என்றாலும், எனக்கு முழுத்திருப்தி ஏற்படவில்லை. அழியாத் தன்மை கொண்ட, காலத்தின் சோதனையை வெல்லக்கூடிய அமர ஓவியங்களைப் படைத்த முடியும் என்ற நம்பிக்கை எனக்கு இருக்கி ரது. எனக்குக் கிடைத்துள்ள வெற்றிகளைக் கொண்டு திருப்தி அடைந்து விடவில்லை. செயலில், கருமத்தில் நம்பிக்கை உள்ளவன் நான். எனக்கு நிறைவான மகிழ்ச்சி தரும் ஒரு கலைப்படைப்பையே பெருமையாகக் கருதுகிறேன்.

**□ உங்கள் கலைப் பயணத்தின் புதிய செய்திகளைக் கூறமுடியுமா?**

△ கலைப் படைப்புகளை உருவாக்கும்போது இங்கே தெரியா ஒரு புளகம் ஏற்படுகிறது. இதுபோன்ற கலைப் பொருள்களில்தாம் ஒருவன் தன் உள் மக்கத்தைக் காண முடியும். ஓர் ஓவியச் சீலையில் இருந்து மற்றொன்றுக்குச் செல்லும்போது, அது ஒரு தொடர் பயணமாகவே இருக்கும். கலைஞரின் ஓர் ஓவியம் முழுமையானது. அவ்வுடைய ஓவியத்தின் முன்னேடு. இந்தக் கலைப் பயணத்தில் புதியதோர் மலர்ச்சிபெற்ற உலகத்தைக் காணமுடிகிறது. □

**'சார்வதேசத் தரத்திற்கு ஈடுகொடுக்கும் ஓவியர்கள் தமிழகத்தில் இல்லாமல் போகவில்லை.** ஆனால், கலை விழிப்பு, தமிழகத்தின் இன்னும் முழுமையாக, சுற்படவில்லை. இந்தச் சூழலில் விமர்சனத்தால் கலை வளர்ச்சி பாதிக்கப்படுகிறது. விருப்பு, வெறுப்பற்ற விமர்சனத்தால்தான், கலைஞர்களைப்படைப்பைய் புரிந்து கொண்டு செய்யும் விமர்சனத்தால்தான் - கலை வளர முடியும், என்று சென்னைக் கலைத்தொழில் கல்லூரி ஓவியப் பேராசிரியர், ஓவியர் கி. ஜே. அந்தோனி தாஸ்கருதுகிறார்.

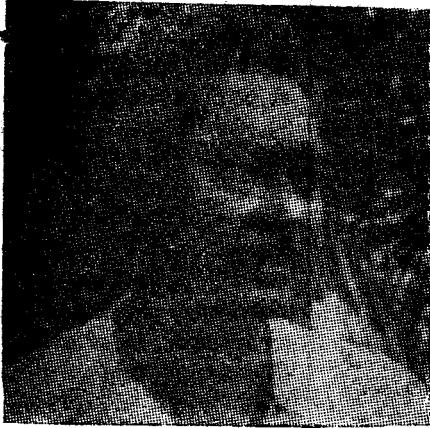
□ ஒட்டோவியம் வரையநிங்கள் பயன்படுத்தும் சாதனங்கள் என்னென்ன?

△ ஓடுகள், உடைந்த பாளைச்சில் லுக்ஸ், மூங்கில் குக்கிளி, இரும்புக் கம்பிகள் போன்ற வற்றைப் பகையைப் பயன்படுத்தி இணைத்து ஒட்டோவியங்களை உருவாக்குகிறேன். பறவைகள், விலங்குகள் போன்றவற்றை இவ்வாறு செய்தேன். என்னும், எரிநடசத்திரம், தேவதை (Angel) என்று நான் உருவாக்கியுள்ள ஒட்டோவியங்கள் வேறு வகையில் வரையப்பட்டவை. சுடுமண் (terracotta) படிவுகளை அட்டையில் ஒட்டவைத்து, 'வெல்டிங்' செய்து இரும்புக் கம்பிகளை இணைத்து, வண்ணம் திட்டப்பட்டவை இந்த ஒட்டோவியங்கள்.

□ 'எரிநடசத்திரம்' பற்றிக் கூற முடியுமா?

△ பெரும்பாலும் ஓவியத்தில் நடசத்திரத்தைக் காட்டி ஒன்றின்மேல் ஒன்றுக் குரண்டு முக்கோணங்களைப் போட்டுக் காட்டுவார்கள். இந்த ஒட்டோவியத்தில் வட்ட வடிவக் கம்பி இணைப்புக்குள் நடுவே ஒரு முக்கோணமே இருக்கிறது. சுற்றிலும் விண் வெளி யில் தொலைவிலிருக்கும் கிரகங்கள் அங்கோன்றும் இங்கொன்றுமாக இருக்கின்றன. முக்கோணத்தில் கேர்க்கப்பட்டிருக்கும் வண்ணங்கள், பூமி நோக்கி எரிந்து வீழும் எரிநடசத்திரத்தின் வேகத்தைக் காட்டுகின்றன. மொத்தமாகப் பார்க்கும்போது வீழும் தாரகையின் வேகம் தெரிகிறது இல்லையா?

**கலை விழிப்பைக் காண முடியுமா?**



சி. ஜே. அந்தோனி தாஸ்

□ ஆம்! அந்த வேகத்தை இந்த ஓட்டோவியத்தில் பார்க்க முடிகிறது. ‘தேவதை’ என்ற ஓவியம் காண உங்களுக்குக் கருப்பொருளாக அமைந்தது எதுவோ?

△ நம் கிராமப் பகுதிகளில் கரகம் ஆடும் பெண்களைப் பார்த்திருப்பீர்கள். கரகத்தை வைத்துக்கொண்டு அவர்கள் நளினமாக ஆடும்போது ஒரு தேவதையின் தோற்றுத் தைக் காண முடியும். சிறுவயது முதலே பார்த்து ரசித்த இந்தக் கிராமியக் கலை என் மனதில் ஆழ வேருள்ளி விட்டது. இதற்கோர் ஓவிய வடிவம் கொடுத்துப் பார்க்க நினைத்தேன். ஓட்டோவியம் இதற்குக் கைகொடுத்தது.

எப்போதும் உருவ அமைப்பை விரும்பிப் பார்த்து, வரைந்து பார்ப்பவன். எனவே, கரகம் ஆடும் பெண் ஓட்டோவியமாக உருப்பெற்று, நவீன பாணி வடிவம் பெற்றுள். தலையில் கரகம்; கரகத்தின் மேல் கிளிகள்; கண்கள் இரண்டு சக்கரம்; பறவையின் சிறகுகள் போன்ற— தேவதையின் கைகள் அமைப்பு; வாகான உருவம், சின்னங்கு சிறிய கால்கள். சுடுமண், அட்டை இரும்புக் கம்பிகளின் இணைப்பில் வண்ணங்கள் சேரத் தேவதை நர்த்தனம் புரியத் தொடங்கிவிட்டாள்.

□ கொலாஜ் என்னும் இந்த ஓட்டோவியக் கலையில் வேறு யாரும் இந்தச் சாதனங்களைப் பயன்படுத்தி இருக்கிறார்களா?

△ முதன்முதலாக நான்தான் இவற்றைப் பயன்படுத்தி இந்த ஓட்டோவியங்களை உருவாக்கியிருக்கிறேன். வேறு யாரும் செய்திருப்பதாக எனக்குத் தெரியவில்லை.

□ உங்களுடைய இளமைக் காலம் பற்றி...

△ நான் சென்னை நகரைச் சேர்ந்தவன் தான். என்னுடைய 14 ஆம் வயதில் பள்ளிப்படிப்பைத் தொடராமல், ஓவியம் கற்க நினைத்தபோது என் தந்தையார் மிகவுந் தினார். ஆனால், பத்தாண்டுகளுக்குப் பிறகு, 1958 ஆம் ஆண்டில் ‘தாயும் சேயும்’ (Madonna and Child) என்னும் ஓவியத் திற்குத் தென்னிந்திய ஓவியர்கள் சங்கத் தின் ஆளுநர் தங்கப் பதக்கம் கிடைத்த போது அவர் அளவிலா மகிழ்ச்சி அடைந்தார்.

□ உங்கள் ஓவியக் கல்லூரி வாழ்க்கையில்.....

△ பல சிறந்த கலைஞர்களை உருவாக்கிய நாற்றங்காலான சென்னைக் கலைத்தொழில் கல்லூரிதான் என் கலையார்வத்தை வளர்த்தது. அப்போது இந்தக் கலைப் பள்ளியின் தலைவராக இருந்த டி.பி.ராய் சௌத்தி என்னுள்ளத்தில் உருவ வரைவு (Portrait Study) அழுத்தமாகப் பதியவழிவகுத்தார். எனக்கு உற்சாகம் அளித்தவரும் அவரே.

- ஓவியங்கள் குறித்து உங்கள் நிலை என்ன?
- △ எனக்கு யதார்த்தநிலை (Realistic) ஓவியங்களில் ஈடுபாடு அதிகம், கஜுராஹோராவில் உள்ள சிற்பங்கள், அஜந்தா சுவரோவியங்கள், இந்தியக் கோவில்களின் சிற்பங்களை விரும்பிப் பார்ப்பேன். எனக்குப் பெண்களின் உருவு அமைப்பு மிகவும் பிடிக்கும். நூற்றுக்கணக்கான நிர்வாண ஓவியங்களை நான் வரைவதற்கு இதுவே காரணமாகும். பெண்மையின் அழகை, கண்ணியத்தை இந்த ஓவியங்களில் நான் காட்டியிருக்கிறேன். ‘காதற் பாடல்’ (Song of Love) என்னும் ஓவியம் இரண்டு பெண்களைக் கொண்டது ‘செய்தி’ (The message) என்ற படத்தில் வரையப்பட்ட பெண்ணும் வரைந்த ஓவிய ஆம் இடம்பெற்றிருக்கிறார்கள். ‘தோட்டம்’ (Garden) என்னும் ஓவியம், மெல்லிய மரங்களுடன் கொடிகளின் பின்னால்விடிக், அழுத்தமான வள்ளங்கள் கலவையின் மேலே அழியபெண் ஒருத்தியின் அம்மணைக் கோலம் பழுப்பு நிறத்தில் ஓயிலாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. அம்மணை உடலுக்கும் நிர்வாண ஓவியத்திற்கும் நிறைய வேறுபாடுகள் உண்டு.
- நிர்வாணம் கலைக்கு ஒரு பொருள் அல்ல. நிர்வாணம் கலையின் ஒரு பகுதியாகவே விளங்குகிறது. தொடக்க காலத்திலேயே முதலோயியச் சிறப்புப் பெற்றவர்கள் பெண்கள்தாமே!
- உங்களுடைய கலை வாழ்வின் படி வளர்ச்சி பற்றிக் கூறமுடியுமா?
- △ யதார்த்தநிலை ஓவியங்களில் என் ஆர்வத்தை ஏற்கனவே குறிப்பிட்டேன். எல்லா ஓவியங்களுக்கும் அடிப்படையாக அமைவது ‘றியலிலம்’ என்பது என் எண்ணம். யதார்த்தப் போக்கில் மனத்தைப் பறிகொடுத்தவர்கள் மீண்டும் மீண்டும் அந்தத்துறையிலேயே ஆழந்துவிடுவார். காலமும் அனுபவமும் கட்டாயம் இதற்குத் தேவை. அடிப்படைகளில் நல்ல அனுபவம் பெறுமல்ல, ஒரு நல்ல கலைப்பொருளைப் படைக்க முடியாது. “கற்றது கையளவு; கல்லாதது உலகளவு” என்பது முதுரை. வரம்பற்ற கலைக்கல்வியில் என்னையே நான் ஈடுபடுத்திக் கொள்கிறேன்.
- உங்களைக் கவர்ந்த மேற்கத்திய ஓவியங்கள்.....
- △ பீட்டர் போல் ரூபென்ஸ் (Peter Paul Rubens) என்னுள்ளம் கவர்ந்த ஓவியர். உருவவரைக்கலை ஓவியராக இருந்தாலும், ஓவியத் துறையின் ஒவ்வொரு பிரிவிலும் நல்ல திறமை கண்டவர். 2,000 ஓவியங்கள் இவர் ஓவியக் கூடத்திலிருந்து வெளியேறிய பெறுமை பெற்றவை. ரூபென்ஸ் முதிர்ச்சி பெற்ற பிறகு வரைந்த ஓவியங்கள் எல்லாம் பிரகாசமான, தெளிவான வண்ணங்களின் கேர்க்கை கொண்டவை.
- ரெம்ப்ராண்ட் ஓவியங்களில் எனக்கு ஈடுபாடு மிக அதிகம்.
- கிறிஸ்தவக் கருத்துக்களைக் கொண்டு நீங்கள் வரையும் ஓவியங்கள், வரைந்த ஓவியங்கள் பற்றி...
- △ கிறிஸ்தவக் கருத்துக்களில் நான் வரைந்த முக்கியமான ஓவியங்களில், ‘நாயும் சேயும்’ ‘ஜெருசலேம் சுவர்கள்’, ‘கையெபாழிவு’, ‘முள்ளுடி’, ‘துயரம்’ போன்ற வை முக்கியமான கலைப்படிடப்படுகள்.
- கடல் வாழ்க்கை (Life at sea) என்னும் உங்கள் ஓவியம் குறித்து.....
- △ கிராமிய வாழ்க்கையை, கடலோர வாழ்க்கையை அப்படியே மனத்தில் ஆழப் பதித்துக் கொண்டதால், பல படங்களுக்கு இவை மூலமாகவும் அமைந்து விட்டன. கடல் வாழ்க்கை என்னும் ஓவியம் 1961 ஆம் ஆண்டில் லலித கலா அக்கடமி விருது பெற்றது.
- இப்போது உங்கள் ஓவிய முயற்சிகள்...
- △ அழகூட்டும் யதார்த்தப் போக்கோடு, அருபத்தையும் இணைத்து ஒரு புதிய பாணி யை உருவாக்கி வருகிறேன். இதை Semi-realism என்று கூறலாம். ‘வஸந்த ராகம்’ என்று குழல் ஊதும் ஓவியம் ஒன்றை வரைந்து முடித்திருக்கிறேன். ‘சிலுவையேற்றம்’ என்னும் மிகப் பெரிய ஓவிய முயற்சி ஒன்றை மேற்கொள்ள இருக்கிறேன்.

□ இன்றைய நிலைமையில் சென்னையின் தமிழகத்தின் ஓவிய வளர்ச்சி பற்றிக் கூற முடியுமா?

△ தமிழ்நாட்டில், குறிப்பாகச் சென்னையில் ஓவியக்கலை நல்ல வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது. சர்வதேசத் தரங்களுக்கு ஈடுகொடுக்கும் வகையில் ஓவியர்கள் இங்கே வளர்ந்துவருகிறார்கள். ஈடுகொடுக்கும் ஓவியங்களும் இங்கே இல்லாமல் போகவில்லை. இருந்தாலும், தமிழகத்தில் மக்களிடையே ஒரு கலை விழிப்பில்லை. இந்தக் கலையுணர்வு ஏற்பட்டால்தான் கலைஞரும் வளர முடியும். கலை விமர்சகர்கள் சிலர் இருக்கிறார்கள். இவர்களுடைய விமர்சனங்கள் மேலோங்கிவரும் கலைஞர்களுக்கு ஆக்கம் தரும் முறையில் இருக்கவேண்டுமேயாழிய, அறிவு செய்யும் முறையில் இருக்கக்கூடாது.

கலைஞர்கள் ‘றில்ஸ்’ எடுத்துக்கொண்டு கலைத்துறையில் இறங்குகிறார்கள். எவ்வளவோ தியாகங்களை அவர்கள் செய்ய வேண்டியிருக்கிறது. பல ஆண்டுகள் பாடுபட்டு, கலைப்படைப்பை உருவாக்கி, ஓவியங்களைக் காட்சியில் வைக்கிறார்கள். விமர்சகர்கள் ஓவியரின் பாடுகளைப் பார்ப்பதில்லை; எந்தக் கண்ணேட்டத்தில் வரைந்திருக்கிறுன்னனப்பதைக் காண்பதில்லை; ஓவியக்கூடத்தில் அவனுடைய படைப்பு முயற்சிகள் பற்றி அறிந்துகொள்வதில்லை. ஓவியக் காட்சிக்கு ஓவியர் இல்லாத சமயத்தில் வந்து, ஒரு பத்து நிமிட நேரத்தில் ஓவியங்களை நுனிப்பும் மேய்ந்துவிட்டு, வண்ணச் சேர்க்கை மௌயும் பிற வெளிப்புறக் காட்சிகளையும் புதுத்துவிட்டுப் போகிறார்கள்; இல்லையேன்றும் சாடிவிட்டுப் போகிறார்கள்.

□ விமர்சகர்கள் என்ன செய்யவேண்டுமென நீங்கள் நினைக்கிறீர்கள்?

△ விமர்சகர்கள் ஓவியரின் ஆழமாத்தின் கற்பணைகளை, அவன் படைப்பு முயற்சிகளைப் புரிந்துகொண்டு, விமர்சனம் செய்யவேண்டும். விருப்பு, வெறுப்பு இல்லாத விமர்சனத்தால் கலை வளரும். மேலும், மக்களிடையே கலை விழிப்பை ஏற்படுத்துவதும் விமர்சகர்களின் பொறுப்பாகும். கலையும் இங்கே செழித்து வளரமுடியும். இப்போது விமர்சகர்கள், கலை விமர்சனத்தில் மக்களைக் குழப்பிடிட்டு விடுகிறார்கள். மக்களோடு பழகி, மக்கள் உணர்வுகளைப் புரிந்துகொள்ளாத தால் இந்த நிலை. கற்பணக்கு ஏற்றபடி கலைஞர்களின் பணி புரிகிறுன். கலைஞர்கள் விளக்கமுடியுமே தவிர, பிறரால் முடியாது. மக்களை முட்டாள் ஆக்காதீர்கள் என்று கேட்டுக்கொள்கிறேன். □

□ □ சொக்கு கப்பிரமணியன்

ஒவியக் கலைஞர் சி. தட்சினாழுர்த்தியின் படைப் புகள் பெரும்பாலானவற்றில் காளையின் வடிவம் ஒரு தவிர்க்கமுடியாத அம்சம்போல் இடம்பெறுவதைக் காணலாம். சிந்துவெளி நாகரிகம் தொடங்கி, நமது மர பில் முக்கியமான இடம் வகிக்கும் இவ்வடிவம், இம்மரபுவழியின் தொடர்ச்சியாகவே இக்காலத்துக் கலைஞர்களுள் ஒருவரான தட்சினாழுர்த்தியின் சித்தி ரங்களிலும் உருவங்கொள்வதாய்க் கருதலாம். இப்படிக் கருதுகையில், ‘இன்றைய நவீனபாணி ஒவியம் நம்மைப் பொறுத்தவரையில் நன்கு பரிச்சயப்பட்ட, ஏற்கனவே கையாளப்பட்டு வந்துள்ள மரபுவழி ஒவியத் தான்’ என்று இவர் சொல்லுவது அர்த்தபுஷ்டியுள்ள தாகிறது.

மேற்கத்தியக் கலை வல்லுணர்களும் நிபுணர்களும் பல்வேறு பாணிகளை வகைப்படுத்தியும், தொகுத்தும், ஒவ்வொன்றுக்கும் இலக்கணம் வகுத்தும் அவற்றைத் தூல்லியமாக அடையாளங் கண்டுகொள்ள வழிசெய்து ஒவ்வொரு பாணியிலும் தொடர்ந்து சோதனைகள் மேற்கொள்ளப்படத் தீர்மானமான ஒரு ஏற்பாட்டைச் செய்திருக்கிறார்கள் என்பதன்றி, கீழ்த்தினைக் கலைகளில் இந்தப் பாணிகள் யாவும் அநேகமாக ஏற்கனவே கையாளப்பட்டவைதாம். இம் மரபுவழிப் படைப்புகளையே ஆதர்சமாகக் கொண்டு இக்காலத்துக் கலைஞர்கள் தங்கள் முயற்சிகளைத் தொடரும் போது, அவை அசலான படைப்புகளாக வெற்றி பெறுகின்றன. தட்சினாழுர்த்தியின் படைப்புகளும் இவ்வாறு வெற்றி பெறுபவைதாம்.

வடாற்காடு மாவட்டம் குடியாத்தத்தில் பிறந்த தட்சினாழுர்த்தி, சிறுவயதில் களிமன் உருண்டைகளை வடிவங்களாக்கித் தமது கலைப்பிரக்ஞங்கு வடிகால் தேடிக்கொள்வதைக் கவனித்த அவரது முத்தசகோதரர், அவரை ஒரு கலைஞராகப் பரிணாமிக்கச் செய்வதில் முழு அக்கறை எடுத்துக்கொண்டது ஒரு முக்கியமான விஷயம். இப்படிச் சரியான நேரத்தில் கவனிப்பும் பராமரிப்பும் கிடைக்காது போவதாலேயே பல கலைஞர்கள், மலர்வதற்கு முன்பே வாடிப் போய் விடும் துரதிர்ஷ்டம் சம்பங்கிறது. முத்தசகோதரரின் பக்கபலம் தான் தட்சினாழுர்த்தி உயர்நிலைப் பள்ளியின் மேல் படிவங்களிலேயே ஒவியக்கலையை விருப்பப்

**ஒவியத்தில் நவீனபாணி**

**நமக்குப் புராதனமானதுதான்**

பாடமாக எடுத்துக்கொள்வதைச் சாத்தியமாக்கியது. ஒரு கலை ஞானத்திலே வாழ்வது என்று முன்கூட்டியே திட்டமிட்டு அமைத்துக்கொண்ட வாழ்க்கை, தட்சினாமூர்த்தியினுடையது. உயர்நிலைப் பள்ளிப் படிப்புக்குப் பின், சென்னை அரசினர் கலைத்தொழில் கல்லூரியில் மேற்படிப்பைத் தொடர்ந்து இன்று அங்கேயே பீங்கான் கலைவடிவப் பிரிவு ஆசிரியராகப் பணியாற்றிவருகிறார், இவர்.

பிரிட்டிஷ் கவுன்சிலின் உபகாரச் சம்பளம் பெற்று ஓராண்டுகாலம் வண்டனில் உள்ள Groyden College of Design and Technology என்ற பிரசித்திபெற்ற கலைத்தொழில்நுட்பக் கல்லூரியில் பயிற்சி பெற்றது தட்சினாமூர்த்தியின் வாழ்க்கையில் குறிப்பிடத்தக்க சம்பவம் என்றே சொல்லவேண்டும். வண்டனிலும் பார்சிலும் உள்ள கலைக் கூடங்களில் உலகப் பெரும் கலை ஆசான்களின் அசலான படைப்புகளைக் காணும் அரிய வாய்ப்பு அவருக்குக் கிடைத்தது. அவரது உள்ளுணர்வில் அவை ஏற்படுத்திய கிளர்ச்சி, அவரது வளர்ச்சிக்கு உதவுவது நிச்சயம்.

ஆரம்பத்தில் தைல வண்ண, நீர் வண்ண ஓவியங்கள் தீட்டு வதில் ஈடுபட்டிருந்த தட்சினாமூர்த்தி வண்டனில் கிடைத்த பயிற்சியின் பயனாக இன்று பிரிண்டாங் மற்றும் வித்தோகிராபியில் அதிக கவனம் செலுத்தி வருகிறார். ஒரே சித்திரத்திற்கு இவ்வாறு பிரதி கள் எடுக்க முடிவதால் சாதாரண நிலையில் உள்ள கலை அபிமானி களும் அவற்றைக் குறைந்தவிலைக்கு வாங்கிக்கொள்ளுவது சாத்திய மாசிறது.

ஷில்லி, பம்பாய், கல்கத்தா ஆகிய மாநகரங்களுடன் சென்னையை ஒப்பிடும்போது, இங்கு சித்திரங்களை வாங்கும் கலை அபிமானிகள் மிகக் குறைவு என்கிறார்; தட்சினாமூர்த்தி. மேற்கத்திய நகரங்களில் ரெவிலி ஷனில் தினந்தோறும் உலகப் பெரும் கலை ஆசான்களின் படைப்புகளைக் காண்பித்து விளக்கம் சொல்லும் நிகழ்ச்சி தவறுமல் இடம் பெறுகிறது. இம் முறையை இங்கும் பின்பற்றினால் மக்களிடையே கலை யுணர்வும் கலையை அனுபவிக்கும் ஆர்வமும் உருவாக வழி பிறக்கும் என்று கருதுகிறார், இவர்.

சென்னை அரசினர் கலைத்தொழில் கல்லூரி வழங்கும் டிப்ஸோமாவை ‘கிரேட் பிரிட்டன் ஆர்ட் கவுன்சில்’ உட்படப் பல அமைப்புகள் அங்கீகரித்துள்ளன. ஆனால், இதுவரை சென்னைப் பல்கலைக் கழகம் இதற்கு பட்டப்படிப்பிற்குரிய அந்தஸ்தை வழங்கி அங்கீகாரம் அளிக்காதது கலைஞர்களுக்குப் பெரும்குறையாக இருந்துவருகிறது என்பது தட்சினாமூர்த்தியிடன் பேசும்போது புலப்படுகிறது. சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தராக ஜி. ஆர். தாமோதரன் பொறுப்பேற்றுக் கொண்ட பிறகு இந்த நிலைமை மாறி வருகிறது. சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தராக வரலாற்றிலேயே முதல் தடவையாகக் கல்விப்பாடத் திட்டம் தொடர்பான கொமிட்டியோன்றில் ஓவியக் கலைஞர்களான சென்னை அரசினர் கலைத்தொழில் கல்லூரி முதல்வர் முனுசாமி, ஆசிரியர் பாஸ்கரன், கே. எம். ஆதிமூலம் ஆசிரியோர் சேர்த்துக்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறார்கள். கலைஞர்கள் மத்தியில் இது பெரும் நம்பிக்கையாயிருக்கிறது. □ மே, 1979 □ □



கரக்க கோஷ்டி

முக்கையா

## கலையெனப்படுவதும் கைவினையெனப்பதும்

□ மஸ்ரிங்னன் □

சென்ற இதழில் ‘கணையாழி’ வாக்கர் ஒருவர், சீரா மத்துக் குயவர் செய்யும் ஜயஞர் குதிரையுடன் தற்காலக் கலைஞர்களின் படைப்புகளை ஒப்பிட்டிருந்தார். பாரம்பரியமாய் சிராமத்துக் குயவர் படைத்துவரும் ஜயஞர் குதி ரையைக் கட்டிலும் இன்றைய கலைஞர்கள் தமது உத்திகளின் பிரகாரம் உருவாக்குபவை மேம்பட்டவையல்ல என்ற தொனியில் அவர்து வாதம் அமைந்திருந்தது

சிராமத்துக் குயவர்களைப் போலவே களிமண் படிமங்களைச் சமைப்பதில் இன்றைய கலைஞர்கள் பலரும் ஈடுபட்டுள்ளனர். Terracotta என்று குறிப்பிடப்படும் இவ்வகைக் களிமண் படிமங்கள் இன்று உகைம் முழுவதும் சிறந்த கலைப்படைப்புகளாக அங்கீகாரம் பெற்றுள்ளன. முழுக்கமுழுக்கக் களிமண் படிபங்கள் மட்டுமே இடம்பெறும், கண்காட்சிகள் உலகெங்கும் நடைபெறுகின்றன. உலோகப் படிமங்களையும் கற்கிலைகளையும் விட மதிப்பு வாய்ந்தனவாய் இவற்றைக் கலை அடிமானிகள் அதிக விலைகொடுத்து வாங்கிப் பாதுகாக்கின்றனர்.

நமக்குக் கிடைத்திருக்கிற முன்னணிக் கலைஞர்களுள் ஒருவரான டி. ஆர். பி. முக்கையாவின் சமீபகாலக் கலீமண் படிமங்களை அட்டையிலும் இங்கும் காண்கிறோம். மேற்கூட்டுத்தியக் கலை ஆசான்களின் படைப்புகளைக் கண்டு அவற்றின் பாதிப்போடு களிமண் படிமங்களைச் செய்து செய்து, இறுதியில் முற்றிலும் அசலான படைப்புகளாக வெற்றி பெற்றுள்ள படிமங்கள் இவை. இவற்றின் ஸ்தாலம், குக்கும் இரண்டுமே கலப்பேது மற்ற நம்மவை. கிராமத்துக்குரியவர் பண்ணும் ஜயங்கர் குதிரையுடன் இன்றைய கலைஞர்களின் படைப்புகளைச் சம்பந்தப்படுத்தி வினாவெழுப்பிய வாசகருக்குத் தகுந்த விளக்கம் தருவன மோல் அமைந்துள்ளன, முக்கையாவின் கலீமண் படிமங்கள்.

பாரம்பரியமாய் வரும் முக்கக்தின் காரணமாக அணிச்சையாய் ஜயங்கர் குதிரைகளைச் செய்து குவிக்கும் கிராமத்துக் குயவரின் பணியைக் குறைத்து மதிப்பிட்டுவிடக் கூடாது. ஆனால், அவர் தமது சுயசிந்தனையின் அடிப்படையில் அவற்றைச் செய்து முடிப்பதில்லை என்பதையும் மறந்து விடலாகாது. ஆதிக் கலைஞர் ஒருவனின் படைப்பை வழிவழியாய் இன்றுவரை கொண்டு வருபவர் என்ற அளவில் கிராமத்துக் குயவர் முக்கியமானவர். சென்ற காலத்துப் படைப்புகளை நிரந்தரப்படுத்தி, அவற்றின் மூலம் இன்றைய கலைஞர்களின் கற்பணிக்குத் துண்டுதல் அளிப்பவர் என்பதற்காகக் குயவர் கவனிக்கப்பட வேண்டியவருமாவார். கலைக்கும் (Art) கைவிளைக்கும் (Crafts) உள்ள வித்தியாசத்தைக் கண்டு கொண்டு விட்டால் பிரச்சினை எளிதாகி விடும். கிராமத்துக் குயவர் செய்யும் ஜயங்கர் குதிரையில் அவரது கற்பணிக்கோ, சிந்தனைக்கோ சிறிதும் இடரில்லை. முதாதையரின் படைப்புக்கு அதன் அச்சு மாருமல் புத்துயிருட்டி வருபவர் என்ற மரியாதைக்குரிய கைவிளைஞர்தான் (craftsman) கிராமத்துக் குயவர். முந்தைய கலைஞர்களின் படைப்புகளால் தூண்டப்பெற்று, சுயசிந்தனையும் கற்பணிகளும் விரிய, புதிய படைப்புகளை உருவாக்குபவர்கள், கலைஞர்கள் (artists).

சுயசிந்தனை, கற்பணை என்கிற பிரக்ஞை ஏதுமின்றி, கிராமத்துக் குயவரான கைவிளைஞர் செய்யும் ஜயங்கர் குதிரையுடன், சுயசிந்தனை, சுயசுற்பணையுடன் மூக்கையாபோன்ற கலைஞர் உருவாக்கும் படைப்புகளைக் கலைஞர்க்குடன் ஒப்பிடும்போது, கைவிளைஞரின் படைப்பு மூற்றுக்குறைந்து போய்விடுவது தவிர்க்கமுடியாதது. இது கைவிளைஞரின் பணியைக் குறைவாக மதிப்பிடுவதாக ஆகாது. கலைஞர்களின் படைப்புகளைக் காலங்காலமாய் நிரந்தரப்படுத்துபவர்கள் கைவிளைஞர்கள் என்பதைப் புரிந்து கொண்டால் இவர்களுக்கிடையில்லான வேறுபாடு புலனாவதோடு, இவ்விருதரப்பினருமே ஒருங்கிணைந்து பணியாற்றுபவர்கள் என்பதும் விளங்கும். கைவிளைஞரின் நகல் எடுப்புகளைவிடக் கலைஞரின் அசலான படைப்புகள் விலை கூடுதலாக இருப்பதற்குக் காரணம் இதுவே. உண்மையில் கலைஞரின் படைப்புகளுக்கு விலை நிர்ணயமே இல்லை. விலை வைக்கப்படுவது ஒரு முகாந்திரமே.

டி. ஆர். பி. முக்கையா முற்றிலும் கிராமத்து ஆசாமிதான். ஆனால், குயவரல்ல; விவசாயி. 45 வயதாகும் மூக்கையா, நகரத்து வாழ்க்கையுடன் ஒத்துப்போய் நீண்ட காலமாகி, சென்னையில் உள்ள அரசினர் கலைத்தொழில் கல்லூரியில் பீங்கான் கலைவடிவப் பிரிவு ஆசிரியராகப் பணியாற்றி வசூகிஞர். என்றாலும், இன்றுவரை கிராமியத் தன்மைகள் கொண்டவராகவே இருந்துவருகிறார். ராமநார்தபுரம் மாவட்டம் ஶீலில்லிபுத்தூர் தாலுகாவில் உள்ள ராமசாமிபுரம் என்ற கிராமத்தில் பிறந்தவர், மூக்கையா,

முறைப்படி ஓவியக் கலை பயின்றவரான முக்கையா, தொடர்ந்து மூன்றுண்டுகளுக்கு மத்திய அரசின் ஸ்ரீகாலர்ஷிப் பெற்றுக் கலைப்பணியில் ஈடுபட்டவர்.

களிமண் படிமங்களைப் படைப்பதில் முனைந்துள்ள முக்கையா போன்ற கலைஞர் களுக்கு சோர்வுதரும் நிலைமை இன்று இருந்துவருகிறது. இவர்களது ‘மீடியம்’ சாதாரண களிமண்னாக இருப்பதால் இவர்களின் படைப்புகளுக்கு நியாயமாகக் கிடைக்க வேண்டிய ஊக்குவிப்பு கிடைக்காமல் இருப்பதே அது.

எளிதில் உடைந்துவிடும், கையாளவதற்குச் சிரமம் என்றெல்லாம் காரணம் காட்டி மாநில லலித் கலா அக்கடமி களிமண் படிமங்களைக் கண்காட்சிகளுக்கு ஏற்பதோ, அவற்றை வாங்கிக்கொள்வதோ இல்லையாம். ஆனால், மத்திய அக்கடமி களிமண் படிமங்களை ஏத்தக் கவருவதில்லை. இந்த முரண்பாடு அவசியமற்றது.

இரு கலைப்படைப்பு வெளு எளிதில் நாசமடைந்துவிடக் கூடியதாக இருப்பின் அதனை மற்றப் படைப்புகளைவிட அதிக எச்சரிக்கையுடன் பாதுகாப்பதுதான் முறையே தனிர் அதைப் பறக்கணித்துவிடுவது கலையுணர்வாகாது. ஆகையால் களிமண் படிமங்கள் எளிதில் உடைந்துவிடும்; கையாளவது சிரமம் என்றெல்லாம் சமாதானம் கொல்லிக் கொண்டிருந்தால் அப்படிச் சொல்கிறவர்களின் கலையுணர்வையே நாம் சந்தேகப்பட வேண்டியதாகிவிடும். □

## பி. கிருஷ்ணமூர்த்தியின் கூத்து ஓவியங்கள்

சா. கந்தசாமி

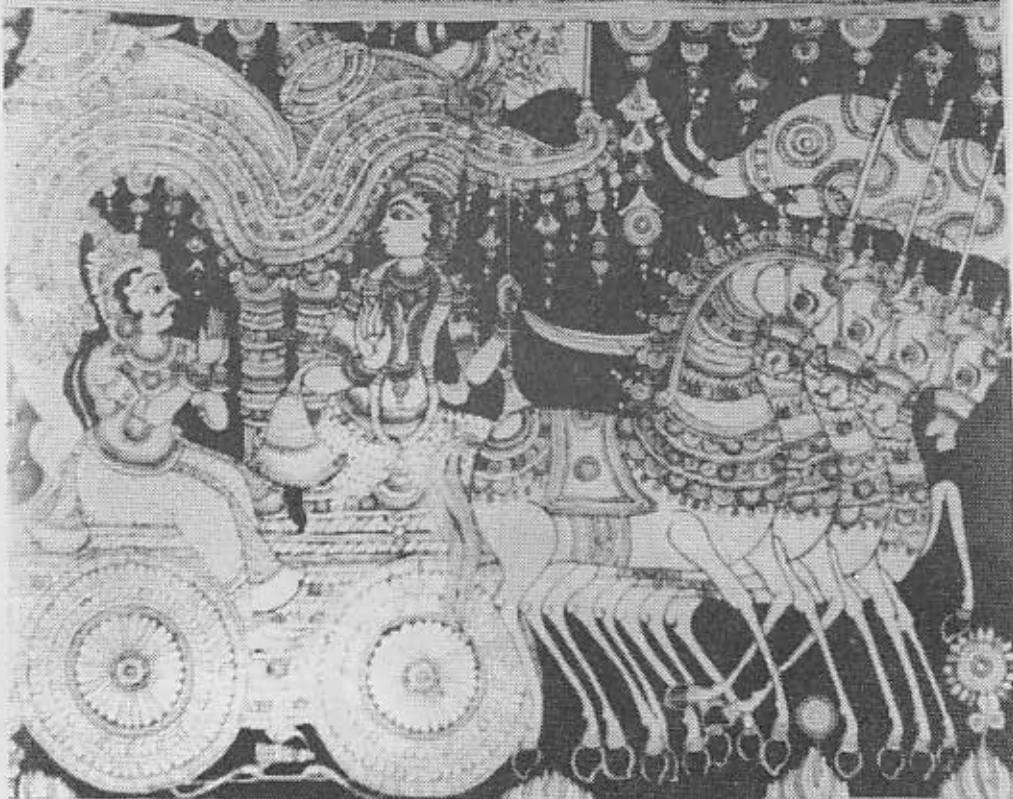
தமிழக ஓவியர்களில் மிகவும் குறிப்பிட வேண்டிய பெயர்களுள் ஒன்று பி. கிருஷ்ன மூர்த்தி. மரபு ரீதியிலான ஓவியங்களில் இருந்து விலகும் அவர் ஓவியங்கள், எளிமையுடன் தனித்தன்மை பெறுபவை. அவருடைய சமீப காலக் கூத்தோவியங்கள் ஓர் உச்சத்தை எட்டுகின்றவை என்றே குறிப்பிடவேண்டும். எளிய கிராமக் கலையான தெருக்கூத்து என்ற சரட்டைப் பற்றிக்கொண்டு தனது திறமை, கற்பணை, கலை ஈடுபாடு அளித்ததையும் ஒன்றூக்கி கூத்தோவியங்களைக் கிருஷ்னமூர்த்தி உருவாக்கியுள்ளார். கூத்தோவியங்கள், வெறும் கூத்து வரைபடங்களாக இல்லாமல் ஒரு கலைஞரின் அரிய படைப்புகளாக உள்ளன.

தெருக்கூத்து என்ற கலையின் வீரியம் முழுவதும் கிருஷ்னமூர்த்தியின் கூத்தோவியங்கள் ஒவ்வொன்றிலும் காணப்படுகிறது. ஒரு நூற்றுண்டு மரபைப் பெற்றிருக்கும் கூத்து, மரபை உதறும் கலைஞர் காரத்தில் தன் சிறப்பு முழுவதையும் பெற்றுவிடுகிறது:

தெருக்கூத்தின் அலங்காரம், மரபு ஆகியவற்றைச் சுலபமாகவே இழந்தும் உண்ணத்மான தனித் தன்மையைப் பெறும் கூத்தோவியங்கள், கூத்துக்கலைஞர்களை மாதிரியாகக்கொண்டு வரையப்பட்டவையல்ல. தான் பார்த்தவைகளை — தன் மனத்தில் தங்கிய வைகளை — வர்ணங்களில் காட்சிப்படுத்தி விருக்கிறார் கலைஞர்.

“நூற்றுக்கு மேற்பட்ட கூத்தோவியங்கள் மூன்று மாத காலத்தில் வரையப்பட்டனவ. ஆனால், அதற்கான ஆரம்ப மூச்சிலே காவலமாகவே என மனத்தில் கூற கொள்ளப்பட்டு இருந்தது. சரியாகச் சொல்ல வேண்டுமானால் மூன்றாண்டுகளாக அது பற்றிய சிந்தனையில் இருந்தேன். ஆனால், பல வேறு பணிகளில் நான் ஈடுபாடு கொண்டிருந்ததால் கூத்தோவியங்களில் நேரம் செலுத்த முடியவில்லை. பிறகு ஒரு வேகத்துடன் அமர்ந்தேன். நிறையான நிலை, கூத்தோவியங்களை வரையப் பெறிதும் உதவியது” என்று கூறும் பி. கிருஷ்னமூர்த்தி சென்னை ஓவியக் கல்லூரியில் படித்துத் தேறியவர். வேலைக்குச் செல்வதில்லை என்ற பிடிவாதத்துடன் இருக்கும் கிருஷ்னமூர்த்திக்கு, நவீன தமிழ் இலக்கியத்துடன் தொடர்பு இருந்து வருகிறது. இலக்கியச் சங்கத்தின் வெளியிடான் ‘கோணல்கள்’ சிறுக்கை தொகுப்பின் முகப்போவியங்கள் கிருஷ்னமூர்த்தியுடையதே. சினிமாவில் நிறைய ஈடுபாடு கொண்ட இவரின் சொந்த டொக்குயுமென்டிப் படம் முடியும் தறுவாயிலுள்ளது. சமார். பத்து கண்ணடப் படங்களுக்கு ஆரட்டைரக்டராகப் பணியாற்றி இருக்கிறார். அவற்றில் குறிப்பிட வேண்டியவை, ஹம்சகீதே, குதிரை முட்டை, காடு குதிரை.

(எப்ரல மாதத்தில் சென்னை வனிது கலை அக்கடமி கட்டடத்தில் ‘கூத்துப்பட்டங்கள்’ ஏற்பாடு செய்த கூத்து விழாவின்போது கிருஷ்னமூர்த்தியின் கூத்தோவியங்களின் காட்சி நடைபெற்றது.) □



கலங்காரி ஓவியம்:

கீதாபதேசம்

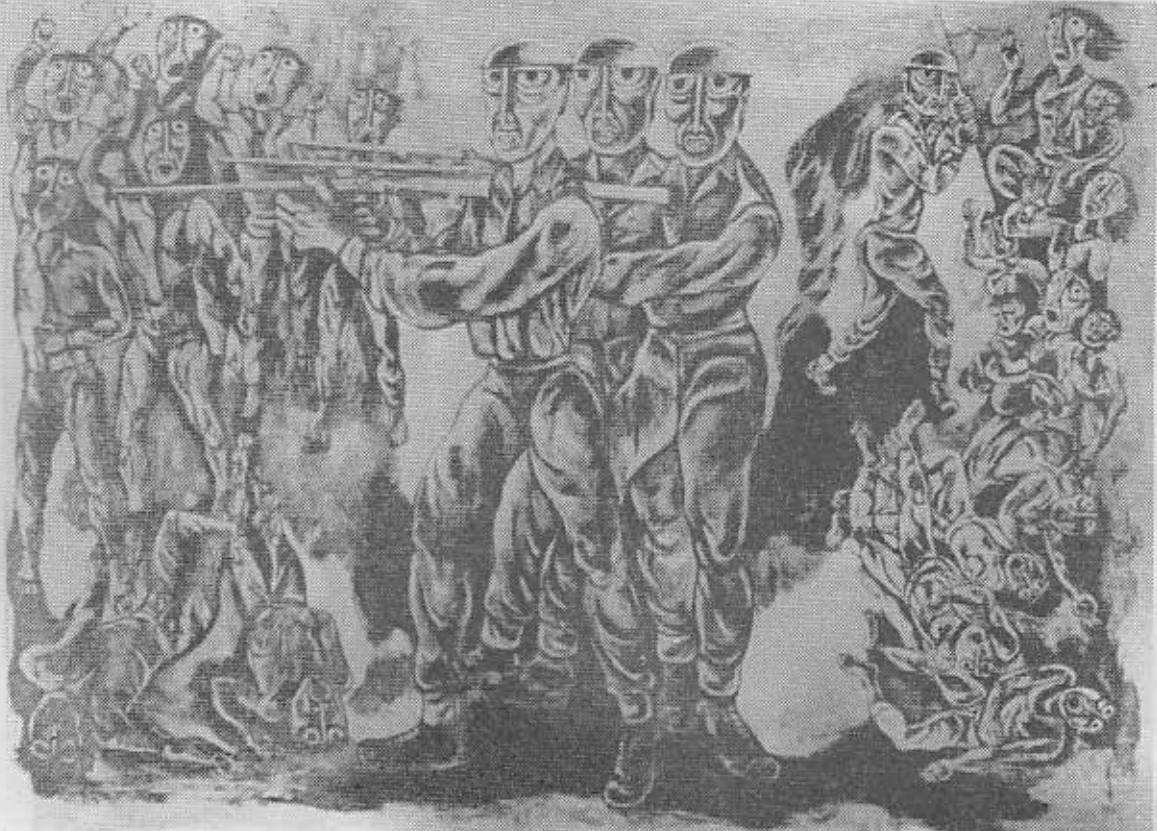
முனிசிருஷ்ணன்



\*முத் தமிழ் அகாசிகள், oil

டி. வெந்தோனி தாஸ்





அப்பாலிகள் பட்டகாலை, oil

த. துரைசுவாமி



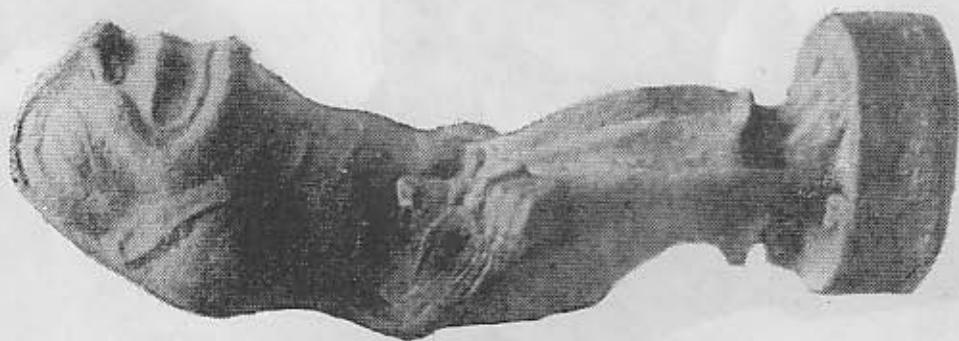
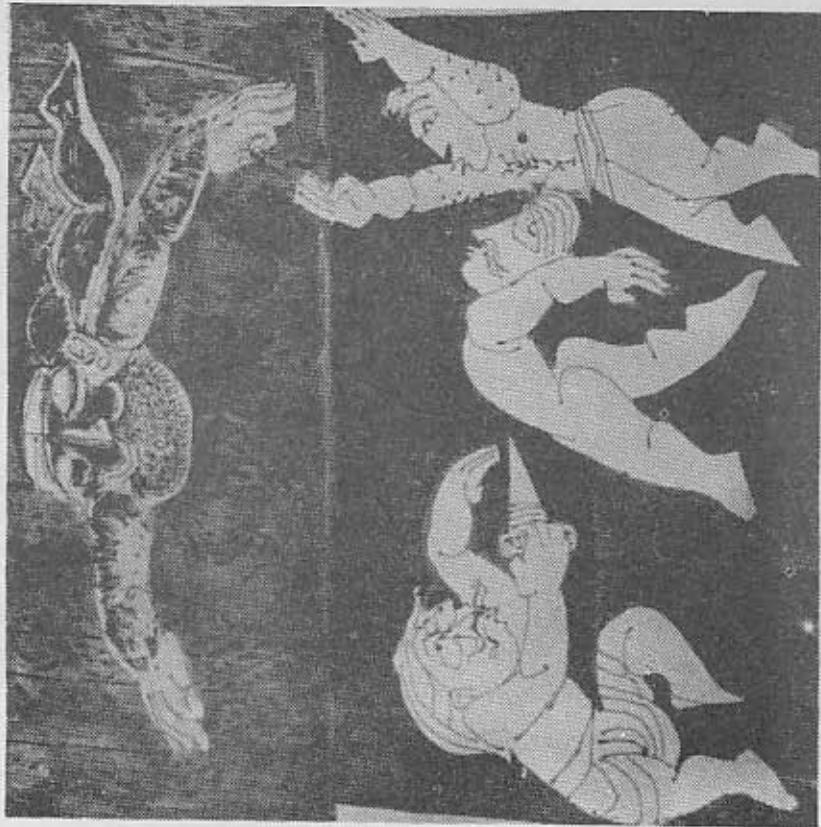
கூ 3, 1808

கோவா

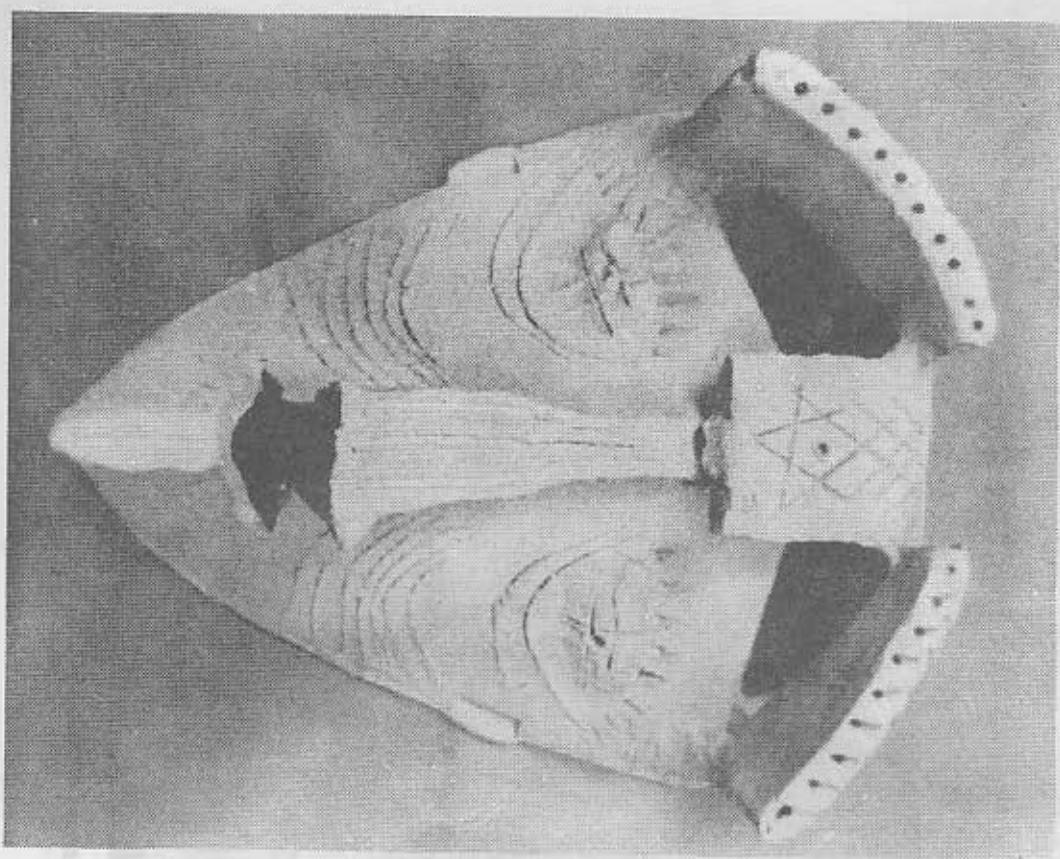
கி. குருவி மாண்புரத்தில்

மூ.க்ருவி சென்டல்ஹைஸ்

நல்லூர் தாலையாறு  
நல்லூர்

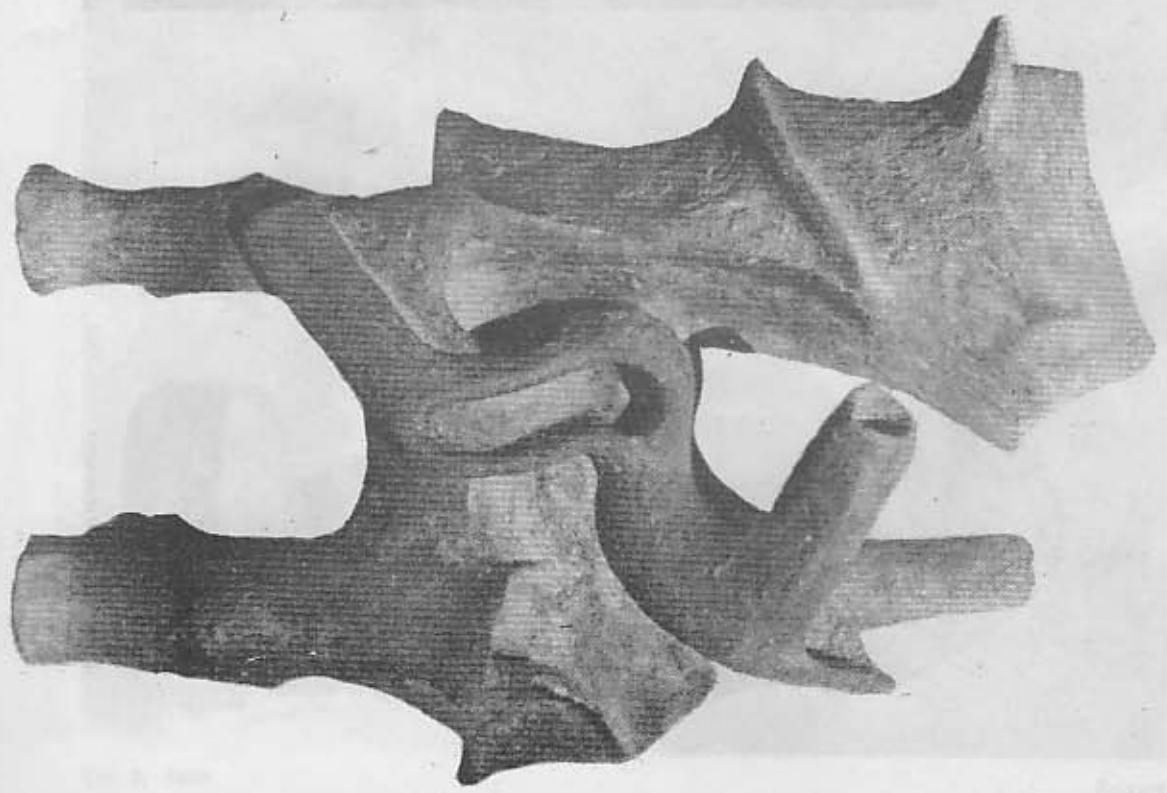


*Mask Terracotta*



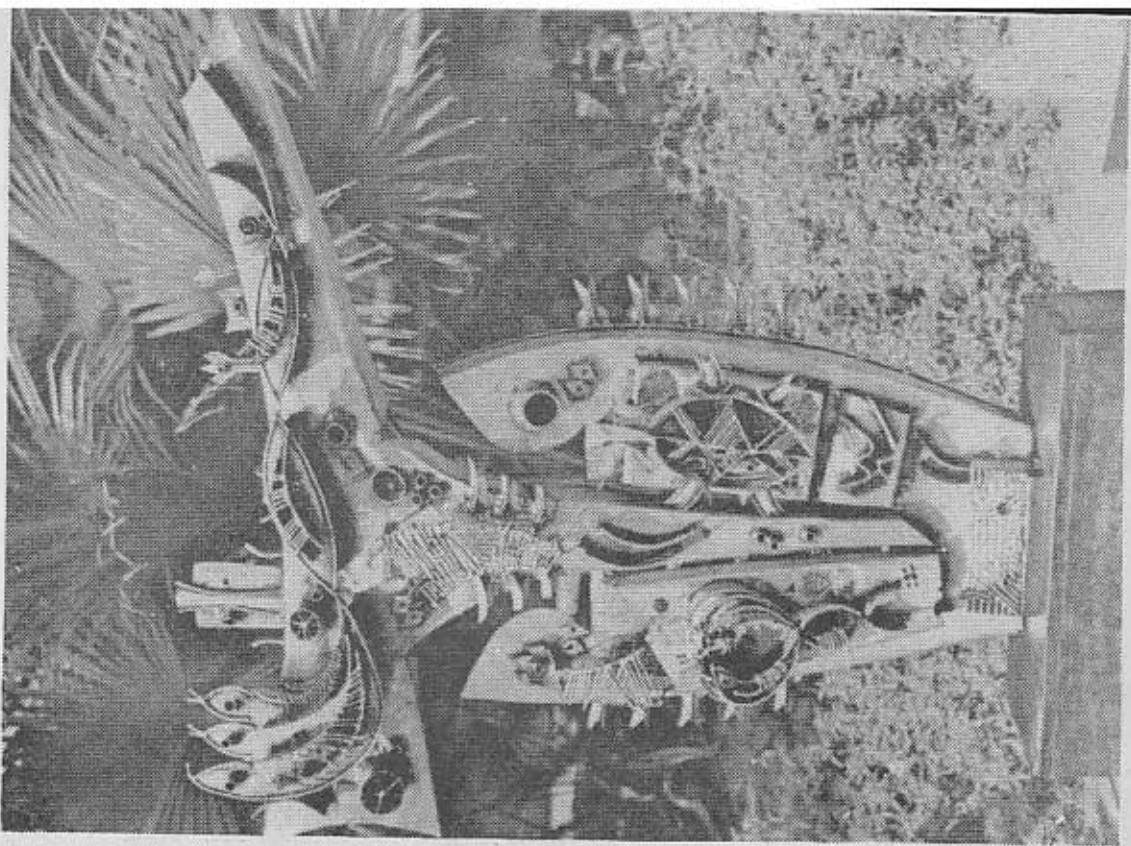
*P.S.Nandhan*

*Rider Terracotta*



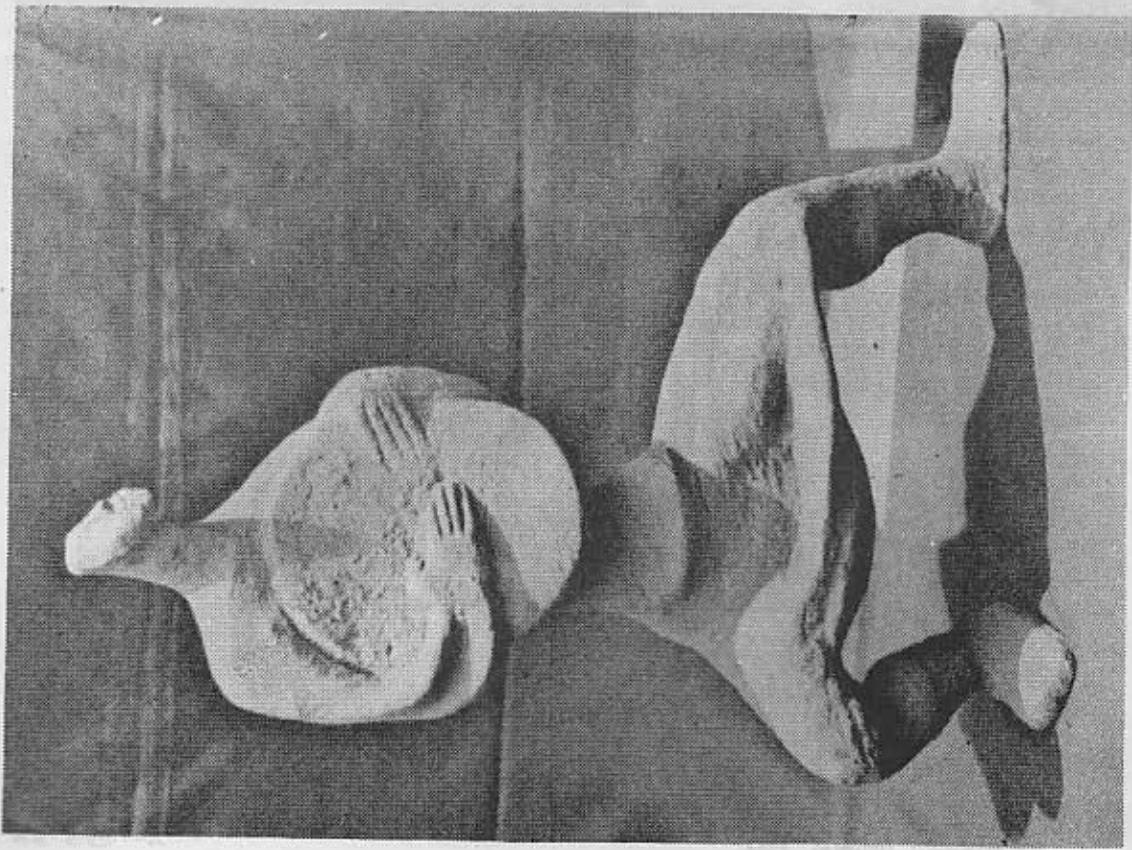
*P.S.Nandhan*

S. Nandgopal



Ritual Image, Sculpture, 1978

Drummer, Sculpture, 1978



T. R. P. Mookiah



சந்திப்பு (சடுமண் சிற்பம்) 'தெனிய விருந்து' பெற்றது

சி. தட்சினர்த்தி

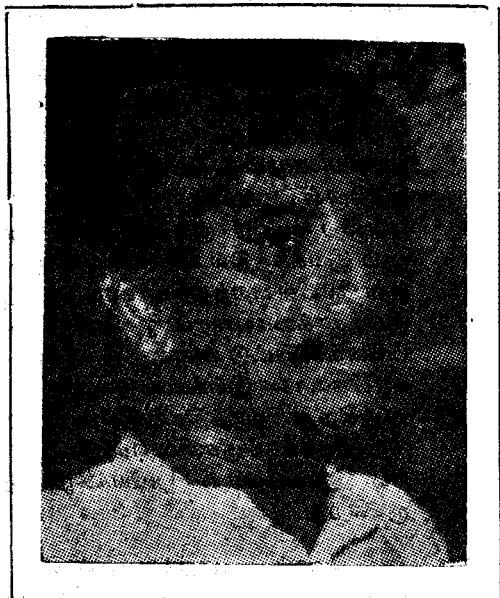


கிளையால் பயணம், 1982

சி. தட்சினர்த்தி

ந. முத்துசாமி

## நாடகமாய்ப் பரினாமிக்கும் ஒவியங்கள்



பி. கிருஷ்ணமூர்த்தியின் ஓவியம் மற்றும் சித்திரங்கனின் கண்காட்சி செண்ணே பிரேரணைக் கலாசாரக் கழகத்தில் நவம்பர் 3இல் இருந்து 6 வரை நடைபெற்றது. நகரில் இந்தக் காட்சிக்கூடம் பார்த்துவர சுவாரஸ்யமானது. இது நீண்ட கவர்களால் அமையாது அதையின் சுவர்களால் குறுக்கிடப்பட்டுக் குறுக்கிடப்பட்டுத் தொடர்கிறது. சுவர்களும் சன்னல்களும் ஒவியங்கள் மாட்டும் இடங்களை அபகரித்துக்கொள்கின்றன என்று குற்றஞ்சாட்டப் படுகிறது. ஆனால், அவை அழிய சதுரங்களாய் அமைந்து, வெளியின் பசுமைக்குப் பார்வையைத் திறந்து, வாழும் இடத்தின் லட்சணத்தைக் கொடுக்கின்றன. படிகள் ஏறிச் சதுரமாய்ப் பரவும் கூடங்களும், இறங்கிச் சதுரமாய்ப் பரவும் கூடங்களும் கொண்ட இந்தக் காட்சிக் கூடத்தின் கவர்களில் இருந்த அவை, ஒரு வீட்டுக் கூடத்தை அலங்கரித்து வாழும் இடத்துக்கு எவ்விதம் செழிப்புட்டக்கூடும் என்பதைத் தெரிவித்துக் கொண்டிருந்தன. அந்த இடம் முழுவதிலும் பெரிய உறவும் அன்பும் சந்தோஷமும் கூடி யிருந்தன. அருகில் இருந்து உற்சாகமூட்டும் கிருஷ்ண மூர்த்தியின் குணமே அது.

அவை எந்தச் சுவரையும் அலங்கரிக்க உகந்தவை. வாழ்வுக்கு அர்த்தம் உண்டாகி விட்டதைப் போலத் தோன்றச் செய்யவை. இடத்துக்குக் குணம் உண்டாகி விட்டதைப்போலத் தோன்றச் செய்யவை. ஒவியத்துக்கும் வாழ்வுக்கும் இடையில் தொலைவில்லை என்று சொல்வை. நிலத்தின் நிறங்களால் அமைந்து அவை பருவத்தின் வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருக்கின்றன என்று தோன்றிற்று.

கிருஷ்ணமூர்த்தி மனிதர்களால் கவரப்பட்டிருப்பவர். இடங்களின் பாதுகாரணம் மனிதர்களையும் செழிப்பட்டிச் செழிப்பட்டிச் சிகரத்தை நோக்கிச் செலுத்த முன்றத் துணத்தால் அமைந்த வர். அவர் கலை இயக்குநராக வேலைசெய்த ‘சங்கரா’, ‘மாத்வா’ ஆகிய இரண்டு திரைப்படங்களின் பாதுகாரணகள் இமயத்தின் சிகரத்தை நோக்கிப் போகின்றன. இப்படங்களில் வரும் இடங்கள் செழுமையான கூரைகளைக்கொண்டவை. அழகிய தூண்களால் சமக்கப்படுவை. செழித்துவளர்ந்த காடுகள்; விண்ணைநோக்கி உயர்ந்த கம்பிரமான சிகரங்களைக்கொண்ட மலைகள்; வெறும் பாதங்களில் நடந்து செல்கிற, கற்கள் பதிக்கப்பட்ட பாதைகள் ஆகியவற்றைக் காட்டுபவை அவர் வேலைசெய்த திரைப்படங்கள். இவற்றில் கையாளப்படும் பாத்திரங்கள் தலைமுறைதலைமுறையாகக் கைகள் பட்டுக் குணம் ஏறியவை போன்று தோன்றுகின்றன. அவருடைய கண்கள் மிகவும் கவாரஸ்யமான விஷயங்களைத் தேர்ந்தெடுக்கின்றன. செழிப்பான கற்பனை அவருக்கு. அண்காரமல்லாத அர்த்த பாவத்தோடு செழுமையை அணுகுகிறார் அவர். இந்த ஒவியக் காட்சியில் படங்கள் பெரும்பாலும் கதாபாத்திரங்களாய் அமைந்திருந்தன.

— கேரளத்தில் நடாத்தப்படும் சமஸ்கிருத நாடகங்களில் நடிக்கும் நடிகர்கள்.

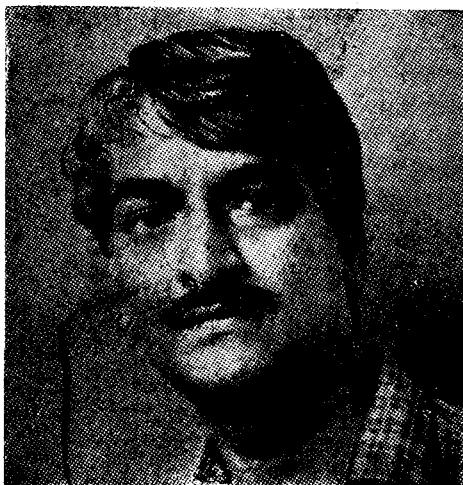
ஒவியக்காட்சியின் முதல்நாள் மாலையில் மேடையேற்றுவதற்காக அவர் ‘கூத்துப்பட்டறை’க்காக தயாரித்திருந்த ‘தேடல்’ என்ற நாடகத்தின் பாதுகாரணகளைக் கொண்டு அவை அமைந்திருந்தன. பாதுகாரணகளைக் குழந்து தீ பரவியிருக்கிறது. பாவைகள் இம்மைகாளால் சூழப்பட்டிருக்கின்றன. அவற்றின் கயிற்றைப் பிடித்து மேலே ஒருவன் ஆட்டிக்கொண்டிருக்கிறான். அவன் மனிதர்களின் லட்சனங்களை எல்லாம் கொண்டு, நயமாகச் சூத்திரக்கப்பிறகளைப் பிடித்துக்கொண்டு, அழகான மீசையோடும் முண்டா சோடும் சூழித்துச் சூழித்து வளர்ந்த மயிர்கள் பரவிய அழகிய தோற்றத்தோடும் காணப்படுகிறன். அவன் நோக்கில் பாவைகள் ஒன்றை ஒன்று குத்திக் கூழித்துக் கொள்ளும் இயக்கத்தில் காணப்படுகின்றன. அவன் கற்பண்யில் பறந்துகொண்டிருக்கிறான். பறக்கும் சாக்கையரைப் பீரவ கமிழுகளால் பிணைக்கப்பட்டு அவன் திரைக்குப் பின்னால் கம்பிகளால் இயக்கப்படுகிறான்போலத் தோன்றுகிறது. பாதுகாரணகளைத் தீ குழந்திருக்கிறது. தீக்கங்குகளில் எரிந்து பறக்கும் சாம்பல் தூவிகளால் ஒவியக்கிழி சூழப்பட்டிருக்கிறது.

இந்தப் பாதுகாரணத்தான் அன்று தேடல்’ என்ற நாடகத்தில் மேடையில் வந்தன. ஆனால் வேறு விதமாக. ஒவியப் பாதுகாரணகளின் பாவங்களிலிருந்து ஒன்றுமே கற்றுக்கொள்ளாமல் வந்தன. நடிகளுக்குடுவிட்டுக் கூடு பாய்ந்தத்தில் அவை பாவங்களை இழந்துவிட்டனபோலத்தோன்றிற்று. வீடுகட்டுவதற்குப் பயணபடும் கழிகளையும் பலகைகளையும் கொண்டுவந்து கொழும்பு முடிக் கமிழுகளால் கட்டி, மேடையில் ஒரு சாரத்தை உண்டாக்கி, சாரத்தின் மேலிருந்து பாவையாட்டி இயக்கும் நீண்ட கயிறுகள் பிணைக்கப்பட்டு நடிகர்கள் மேடையில் வருகிறார்கள். ஒளியூட்டப்பட்டிருக்கும் கூடியவை. நடிகர்களைப் பிணைத்திருக்கும் இக்கமிழுகள் நடிப்பின்போது சிக்கலாகிவிடுமோ என்று தோன்றிற்று. சிக்கல்களும் சிக்கல்களை

விடுவிப்பதும் அவசியம் என்று கிருஷ்ணமூர்  
 த்தி கருதியதாகத் தொன்றிற்று. பார்வை  
 யாளர்களை எல்லாம் இக்கயிறுகள் பினைக்  
 கின்றன என்றார் அவர். அவர்களே பாவை  
 கள் என்றார். பாவைகள் பாவையாட்டிக்கு  
 எதிராக முரண்டுபண்ணி, போராட்டத்துக்  
 குத் தயாராகின்றன. ஒரு பாவை விடுபட்டு  
 வெளியில் வருகிறது. ஆழத்தைப் பிரதிபலி  
 க்கும் நீலம்பூச்சப்பட்ட முகத்தோடு, மரபின்  
 நடைகளை எல்லாம் அணிந்த அந்தப்பாவை,  
 மரபிலிருந்து விடுபட்டு மிச்சப்பாவைகளின்  
 கட்டுக்களை அவிழ்த்து விடுவிக்கிறது. மற்றப்  
 பாவைகள் சாரத்தில் ஏறி பாவையாட்டி  
 யின் தலையைக் கொண்டு வந்துவிடுகின்றன.  
 அதுவும் ஒரு பாவையென்றும், அதை ஆட்ட  
 முட கயிறுகள் நாடகத்தில் பூட்கமாக விடப்  
 பட்டிருக்கின்றன என்றும் கிருஷ்ணமூர்த்தி  
 யின் ஓவியங்களில் புலப்படுத்தப்பட்டிருந்து  
 தது. பாவைகள் போராட்டத் தொடங்கிய  
 போது மிரண்டுபோன பாவையாட்டியின்  
 பாவத்தை மிகப் பிரமாதமாகக் கொண்டு  
 வந்திருந்தார் ஆறுமுகம். பயந்துபோய்,  
 கயிறுகளைச் சுருட்டிக்கொண்டு அரண்டு  
 ஒடுங்கிக்கொண்டு பெரிய விளைவை வெளிப்  
 படுத்தினார். தலையை இழந்து முண்டமாக  
 சிவப்புவெளிச்சத்தில் பீதியை வெளிப்படுத்  
 திக்கொண்டு நின்றார். வெள்ளை வர்ணம்  
 பூசப்பட்ட நடிகர்களுக்கு மது அம்பாட்  
 (ஜி. வி. ஜயரின் படங்களின் வெற்றிக்கு  
 இவரும் ஒரு காரணம்) ஓளியூட்டியபோது,  
 அவர்கள் பாவைகள் என்ற பாவத்தை முற்று  
 கூப் பெற்றனர். ‘குத்துப்பட்டறை’யின்  
 நடிகர்கள் கிருஷ்ணமூர்த்தியின் ஓவியங்களிலிருந்து உத்தேவகம் பெற்று, அவர்கள்மீது  
 வண்ண ஒளிகள் ஊட்டப்பட்டு, பின்புலங்களில் வண்ணங்கள் கலக்கப்படுமானால் ஓவி  
 யத்துக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள இடை  
 வெளி அழிந்துவிடும்.

□





**ஆர். பி. பாஸ்கரன்**

**கிராஃபிக் (Graphic)** - நல்ல ஒளியத்தில் ஒரு துறை. Print Making என்றும் அதைக் குறிப்பிடுவது உண்டு. கணிமத் தகட்டில் கலைஞர் உருவாக்கிய கலைப் படைப்பில் இருந்து கையால் செய்யப்பட்ட காசி தத்தில் பதித்தெடுக்கப்படுவது கிராஃபிக் எனவே, அதனைப் பதிப்போவியம் எனலாம்.

கலைஞர் கணிமத் தகட்டில் வடிவங்களை உருவாக்கிறார்கள். எனவே, அதில் அவன் முழு ஆளுமையும், கலையம்சமும் இயல்பாகவே இடம்பெறுகின்றன. கணிமத் தகட்டில் படைக்கப்பட்ட வடிவங்கள் காசித்ததில் பதிக்கப்படும்போது, ஒளியத்தின் குண விபங்களைப் பெற்றுச் சிறந்த ஒளியமாகின்றன.

பதினெந்தாவது நூற்றுண்டில் கிராஃபிக் என்றும் பதிப்போவியம் ஜேர்மனியில் தொடரியிவது. அச்சத் தொழிலாகவும், கலையாகவும் வளர்ச்சி கண்டபோது, பதிப்போவியம் அதனாலே சேர்ந்து வளர்ந்தது. மரத்தில் அச்சிட விபிகளைச் செதுக்கியதுபோலச் செத்திரங்களையும் உருவாக்கினார்கள். அவை Wood blocks, Wood cuts எனப் பெயர் பெற்றன.



பதினேழாவது நாற்றுண்டில் டச்சு ஒரூயரான ரெம்ப்ராண்ட் (Rembrandt) பதிப்போன்யத்தில் ஓர் உச்சத்தைச் சமைத்துக் கொடுத்தார். அவரின் வியத்தகு ஒவியத் திறனும், கலைநோக்கும் பதிப்போவியத்தில் முழு வீச்சுப் பெற்றன.

இந்தியாவில் அச்சத் தொழிலில் மரத்தின் தீட்டுத்தைக் களிமம் எடுத்துக்கொள்ள ஆரம்பித்த காலத்தில், கலைப் படைப்புகளை உருவாக்குவதில் அதிகமான முன்னேற்றம் காணப்பட்டது.

1850 இல், கென்ஸெயில் டாக்டர் அவக்சாண்டர் ஹண்டர் கலைகளைப் போதிக்கவும், பேணிக் காக்கவும், தொழிற் கலைப் பள்ளி யைத் தொடங்கினார். இந்தியாவிலேயே முதன் முதலாகத் தொன்றிய தொழிற் கலைப் பள்ளியை, விரைவில் மாநில அரசுதன் பொறுப்பில் எடுத்துக்கொண்டது. தொழிற் கலைப்பள்ளி ஒவியப் பள்ளி எனப் பெயர்பெற்றது.

சென்னை ஒவியப் பள்ளி முதற் கண் காணிப்பாளரான இ. பி. ஏவல், கல்கத்தா ஒவியப் பள்ளிக்கு முதல்வராகச் சென்றார். அவர் இந்தியக் கலைகள், கைத்தொழில்கள் மீது அதிகமான ஈடுபாடு கொண்டவர். அவர் வகுத்துக்கொடுத்த பாடத் திட்டத்தைப் பின்பற்றிச் சென்னை ஒவியப் பள்ளி, மாணவர்களுக்குப் பாடம் போதித்துக்கொண்டு வந்தது.

இரண்டாவது உலகப் பெரும் போருக்குப் பிறகு, பதிப்போவியம் கலையென உலக அங்கீராம் பெற்றது. முப்பதாண்டுகளுக்கு மேவாகச் சென்னை ஒவியப் பள்ளிக்கூடத்தில் முதல்வராகப் பணியாற்றிய ராய் சௌத்திரி ஒய்வு பெற்ற பின்னர், கே. சி. எஸ். பணிக்கர் முதல்வரானார்.

ஒவியத்திலும், சிற்பத்திலும் புதுச்சோதனைகள் நம்பிக்கையுடன் நிகழ் ஆரம்பித்த துவக்க காலத்தில், 1942 இல், பல்லாவரத்தில் பிறந்த பாஸ்கரன் ஒவியம் யரிவச் சென்றார். ஆதிமூலம், வாசுதேவ், தட்சிணமூர்த்தி, விசுவநாதன் - என்று வினாக்கல் சிறந்த ஒவியங்களாக வந்த பலரையும், பாஸ்கரன் வகுப்பில் உடன்படியும் மாணவர்களாகச் சந்தித்தார்.

1966 இல் ஒவியத்தை முதன்மைப் பாடமாகக் கொண்டு, முதல் வகுப்பில் தேர்ச்சிபெற்ற பாஸ்கரன், சிறிது காலம் சோழ மண்டல கலைஞர்கள் கிராமத்தில் சேர்ந்து வசித்தார். அதன் திருவாகம் பற்றி ஏற்பட்ட கருத்து வேறுபாட்டால், சில ஒவியர்கள், சோழ மண்டல கலைஞர்கள் கிராமத்தை விட்டு வெளியேறினார்கள். அவர்களுடன் வெளியே வந்த பாஸ்கரன் சென்னை ஒவியக் கல்லூரி எண்ப் புதுப் பெயர் பெற்றிருந்த ஒவியப் பள்ளிக்கூடத்தில் பதிப்போவியத்துறை ஆசிரியராகப் பணியில் அமர்ந்தார்.

1968 இல் பாஸ்கரன் செராமிக் லித்தோகிராஃபி, கிராஃபிக்கில் மேற்பயிற்சிக்கென இல்லோல் சென்றார். முதல் வெளிநாட்டு பயணமாகிய அது, கலைக்கோட்பாடுகள் பற்றி ஓர் உகைப் பார்வையைத் தந்தது.

உலகம் முழுவதும் கலையில் ஏற்படவிருக்கும் மாறுதல்களை நேரில் கண்டுபொரு ஒரு வாய்ப் பையும் கொடுத்தது. இஸ்ரேவில் தங்கியிருந்த காலத்தில் வரைந்த பதிப்போவியங்களையும், ஓவியங்களையும் கொண்ட கண்காட்சி நடத்தினார். கண்காட்சியில் ஓவியங்களை விற்ற பணத்தில், பிரான்க்கும், இத்தாலிக்கும் சென்று, டாவின்சி, ராம்பல், காக்கின், ருதேன், வான் கோ என்ற முதல் தரமான ஓவியர்கள், சிற்பிகளின் படைப்புகளை நேரில் கண்டு வந்தார். இப்பயணம் அவர் கருத்தில் ஒரு மாறுதலை ஏற்படுத்தி இருந்தது. அதோடு, செயல்படவும் ஊக்கமளித்திருந்தது. சென்னையில் இரண்டு ஓவியக் கண்காட்சிகளை நடத்தினார். அவை நல்ல நல்ல நல்ல ஓவியத்தை மக்களுக்கு எடுத்துச் சென்றதோடு சிறந்த ஓவியர் என்ற பெயரையும் பாஸ்கரனுக்கு வாங்கித் தந்தன்.

அமெரிக்கப் பதிப்போவியக் கலைஞர் போஸ் விங்கிரன் டிஸ்டினில் 1970இல் தந்த பதிப்போவியப் பயிற்சி முகாமில் பாஸ்கரனும் கலந்து கொண்டார். அது நல்ல உத்திகளை அறிந்து கொள்ளவும் துணிச்சலுடன் செயல்படவும் உதவியது. அதற்கு அடுத்த ஆண்டில் பீஜி(Fiji) தீவில் பாங்க ஆஃப் பரோடா (Bank of Baroda) கிளாக்கு மிழூரல் (Mural) அமைப்பதற்காகச் சென்றார்.

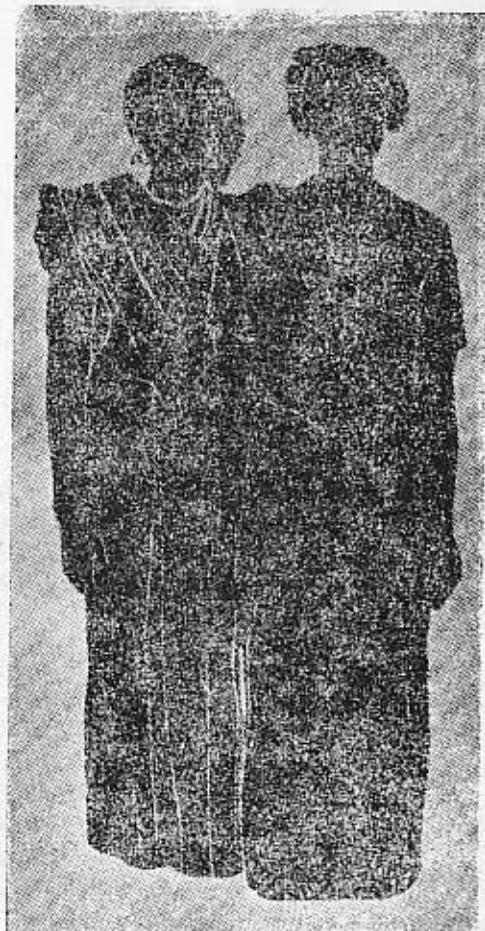
பதிப்போவியத்தில் தேர்ச்சிபெற்றிருந்த பாஸ்கரனுக்குப் பிரிட்டிஷ் கவுன்சில் உதவித் தொகை ஒன்று வழங்கியது. அதை ஏற்றுக்கொண்டு மூன்றும் முறையாக வெளிநாடு சென்றார். இங்கிலாந்தில் தங்கியிருந்த ஓராண்டில், தான் கற்றுக் கொண்டதோடு, தன் படைப்புக்களை வண்டனிலும், ஓல்லாந்திலும் கண்காட்சிக்கு வைத்து வரவேற்றப்பெற்றார்.

நல்ல தமிழ் இலக்கிய ஆசிரியர்கள் ஒன்று கூடிக் 'கசடதபற' — இலக்கியப் பதிநிலையத் துவக்கியபோது, பாஸ்கரன், ஓவியர் ஆதிமூலம் போலவே, அதில் அதிகமான உற்சாகத்தோடு இணைந்து செயற்பட்டார். அதன் வடிவமைப்பில் புதுமைகள் செப்தது போலவே, அதற்கு நிறையச் சித்தி

ரங்கஞம் வரைந்துகொடுத்தார். நல்ல ஓவியத்தை, நல்ல தமிழ் இலக்கியத்தோடு, ஆதிமூலம் பாஸ்கரனும் ஒன்றுக் கூண்டத் தார்கள்.

1982 ஆம் ஆண்டில் வலித் தலை அக்கடமி வழங்கும் தேசிய விருதைத் தனது பதிப்போவியத்துக்கெணப் பெற்ற பாஸ்கரன், இரண்டாண்டுகளுக்குப் பிறகு இந்தி தியப் பண்பாட்டுத்துறையின் Senior Fellowship பெற்றுள்ளார்.

ஆர். பி. பாஸ்கரனின் பதிப்போவியங்கள் போலவே, அவர் ஓவியங்களும் சிறப்புப் பெற்றனவ. அவை நல்ல ஓவியம் என்பதில் முழுமையைத் தம்பால் கொண்டனவ.



அவர் சித்திரத்தில் இதுதான் இடம் பெறும் எனத் திட்டமாகக் குறிப்பிடுவது இயலாது. மிகவும் பொதுவானவற்றையெல்லாம் தட்டைப்படுக்கு மூலமாகக் கொள்கிறார் Still Life க்கு இனிக் காலம் இல்லையென்று சொல்லப்படும் வாதத்தைப் புருக்கணிப்பது போல, இன்றும் ஆர்வத்துடன் அந்த (Still Life) ஓவியங்களைத் தீட்டுகிறார்.

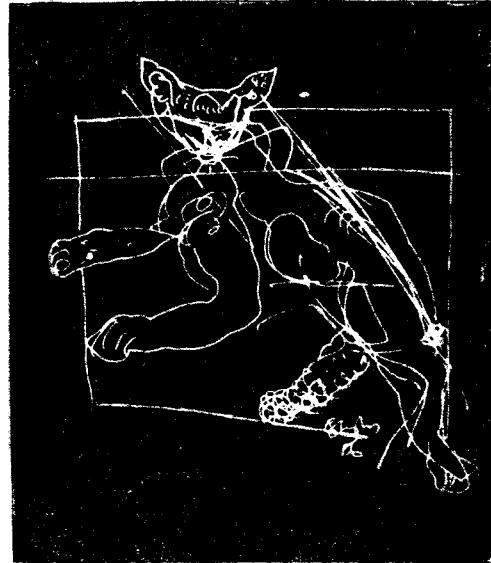
பாஸ்கரன் படைப்புகளில் அன்னமைக் காலமாகப் பூனைகள் அதிகமாக இடம் பெறுகின்றன. தூங்கும் பூனை, படுத்திருக்கும் பூனை, ஏழுந்து நடந்து செல்லும் பூனை, டட்டின் தெளிக்கும் பூனை என்று ஒன்றுக் கொண்டு மாறுபட்டிருக்கும் படியாகப் படைக்கப்பட்டிருக்கும் பூனைகள். பூனைகள் உயிர்த் தன்மை பெற்று, அழகோடு சித்திரமாகி உள்ளன. உயர்ந்தது, மேலானது ரன்று கற்பிக்கப்பட்டதை எல்லாம் சாராமல், சாதாரணமான பூனைகளை அதன் நெழில் சூழிவகுநடன் பாஸ்கரன் காட்சிப் படுத்தியுள்ளார்.

சருத்துக்களை வண்ணத்துடன் எளிய முறையில் இருக்கிறார். அதனால் வண்ணங்கள் செட்டாகவே இடம் பெறுகின்றன. முதன்மையாகச் சிவப்பு, காவி, நீலம் என்று அடிப்படையான வண்ணங்கள் இடம் பெற்று, ஓவியம் வண்ணத்தை மட்டும் சார்ந்ததில்லை. எனக் காரணமாக பகர்கின்றன.

எளிய, அடிப்படையான வண்ணங்கள் மூலமாகவே, வண்ணமற்று அடையும் ஓர் ஆண்தும், மகிழ்ச்சி, கருத்து, ஆகியவற்றுடன் இட்டுச் செல்லவே அவர் பெரிதும் முயற்சி செய்கிறார்.

அவர் படைப்புகளில் தற்போது சிறப்பிடம் பெறுபவை, சென்ற தலைமுறையைச் சார்ந்த திருமணப் புகைப்படத்தினையொத்த ஓவியங்கள். அவை ஒரு நோக்கில் புகைப்படம் போலத் தோற்றம் அளித்தாலும், புகைப்படத்தின் செயற்கைத் தன்மைகளைத் தவிர்த்துக் கலைப்படைப்பாக உள்ளன:

வண்ணங்களைத் தணாதது, முகத்தை அறித்து, அசாத்தியத் தனிச்சலுடன், நவீன ஓவியமாக அவற்றைப் படைத்துள்ளார்.



ஐம்பதாண்டுகளுக்கு முந்திய தமிழக வழக்கைச் சூழலின் ஓர் கூருக இருந்த புகைப்படம் பிடித்துக்கொள்ளுதல் — அதற்காக அணிமணிகள் பூட்டிக்கொள்ளுதல், உடையணிந்துகொள்ளுதல், கணவனும் மனவிய மாக விறைத்து நிற்றல் மரபாகி இருந்ததில், அந்த மரபை மட்டும் ஏற்றுக்கொண்டு, பாஸ்கரன் தனது ஓவியங்களைப் படைத்துள்ளார். அதன் காரணமாகத் தனிப்பட்ட மனித முகங்கள் மதிப்பிழந்துபோய்விட்டன. அதோடு நவீன ஓவியம் என்பது வண்ணத்தையும், கருத்தையும் சார்ந்ததில்லை என்று விளக்குவது போலவும் உள்ளது. இவ் வகையில் புதுக் கலைகளுடன் பாஸ்கரன் சேர்க்கவேண்டும். ஏனெனில், சிக்கன் ம் அடக்கிச் சொல்லுதல் என்பதோடு, அவர் ஓவியங்கள் நவீனமாகவும் உள்ளன.

தெரிந்த எளிய பொருட்கள், காட்சி, கள், கருத்துகள் ஆகியவற்றின் மூலமாக அசலான கலையனுபவத்தைத் தன் படைப்புகள் மூலம் சாத்தியமாக்கும் பாஸ்கரன் கரத்தில், நவீன ஓவியம் என்பது, அணித்து வகையிலும், புதுமை மெருகேற்ப பொலி கிறது.

சா. கந்தசாமி □

நுணக்கலை, ஜூலை - டிசம்பர், 1985



ஒவியர் இருவர்

திரு. தட்சினாலூர் ததி

திரு. பழனியப்பன்

வி. வி. ரமணி

மத்திய வலித் கலா அக்கடமி, இவ்வாண்டு கல்கத்தாவில் ஏற்பாடு செய்து இருந்த தேசிய கலைக்காட்சி விழாவில் நாம் பெருமைப்படும் வகையில் இரண்டு பரிசுகள் தமிழ் நாட்டைச் சேர்ந்த திரு. தட்சினாலூர் ததி அவர்களின் 'சுட்டமன்' படைப் புக்கும், திரு. பழனியப்பன் அவர்களின் 'கிராஸ்பிக் பிரின்ட்'க்கும் அளிக்கப்பட்டன. இவ்வாண்டு தில்லியில் நடந்த உலகக் கலைக்காட்சியிலும் இவர்களது படைப் புகள் தமிழ் நாட்டின் சார்பில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டுக் காட்சிப் பொருளாக வைக்கப்பட்டு இருந்தன.

தமிழ் நாட்டிலுள்ள குடியாத்தம் கிராமத்தில் பிறந்து வளர்ந்த, 43 வயது நிறம் பிய திரு. தட்சினாலூர் ததி அவர்கள் சென்னை ஒவியக் கல்லூரியில் பயின்று, பின் னர் மேல்படிப்புக்காக 'பிரிட்டஷ் கவுன்சில் ஸ்கோலர்ஷிப்'பில் வண்டன் சென்று வந்தார். அதேக் கலைக்காட்சியில் பங்கு பெற்றும், பரிசுகள் பெற்றும் இருக்கும் இவர், இப்பொழுது சென்னை ஒவியக் கல்லூரியில் ஆசிரியராகப் பணியாற்றுகிறார்.

இவர் பரிசு வாங்கிய சந்திப்பு என்ற தலைப்பில் உள்ள சிற்பம், கன்னத் திலும், இடுப்பிலும் கையை வைத்துக் கொண்டு விதவிதமான உணர்ச்சிகளையும் முகத்தில் தேக்கி வைத்துக் கொண்டுள்ள தனித் தலை உருவங்களின் அழகிய கூட்ட மைப்பு ஆகும். மனித உருவச் சிற்பமானும், Expressionistic style இல் அமைந்துள்ளதை, இந்தச் சிற்பத்திலுள்ள பெண் மணிகளின் புடவை உடுத்தப்பட்ட விதத் திலும், முகபாவத்திலும், உருவத்திலும் காணலாம். அவையெல்லாம் suggestive and stylistic ஆக உள்ளன. அதற்கு மேலும் அழகு ஊட்டுவது அவைகளில் காணப்படும் பிரஸ்மார்க்ஸ். மற்றொரு சிற்பு அம்சம் இவரது படைப்புகளின் composition தான். தனிச் சிற்பங்களாக இருந்தாலும் அவைகளை அழகாக அவர் compose பண்ணும் விதத்தில் ஒன்றேடொன்று தொடர்பு கொண்டு இவை ஒரு கவிதையைப் படைக்கின்றன. நாம் அன்றூட வாழ்வில் சந்திக்கும் உருவங்களின் பிரதிபலிப்பை சித்திரிக்கும் இவரது சிற்பங்கள் தேசிய அளவில் புகழ்பெற்று விளங்கின.

இவர் படைத்த சுட்டமன் சிற்பங்களில் அவரது குழந்தைப் பருவத்தின் நிலைவுகள் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன. கிராமத்திலுள்ள ஜயஞர் சிலைகள்தான் இன்று அவர் சுட்டமன் சிற்பங்கள் படைக்கத் தாண்டுகோலாக இருக்கின்றன. தமது பாரம்பரியத்தில் மதத்தின் அடிப்படையில் படைக்கப்பட்டு வந்த சுட்டமன் சிற்பத்தை நல்ல காலத்திற்கு ஏற்ப, தனது சொந்தப் பாணியில் சிற்பம் படைத்து, அந்தச் சிற்பத்திற்கு ஒரு புத்துயிர் அளித்து, அதற்காகப் பரிசும் பெற்று இருக்கிறார் திரு. தட்சினாமூர்த்தி.

29 வயது நிரம்பிய இளைஞரான திரு. பழனியப்பன் குறுகிய காலத்தில் வேகமாக மூன்னேறி, தேசிய அளவில் பதிப்போவியக் கலையில் (Graphic Art) தனது முத்திரையைப் பதித்துள்ளார். இவரது Space- Flight Series பதிப்போவியம் நம்மை 21 ஆம் நாற்றுண்டுக்கு அமைத்துச் செல்லுகின்றன. நம் அன்றூட வாழ்க்கையில் தற்போது பெரும் பங்குகொண்டு விணங்கும் விஞ்ஞானம், கணிதம் ஆகியவைகளின் பாதிப்பு ஓவியக் கலைவினில் பிரதிபலிக்கும்போது, 'ஓவியம் இப்படித்தான் இருக்கக்கூடும்' என் பதுபோல் நமக்கு எடுத்துக்காட்டி இவர் Contemporary கலைக்கு ஒரு புதிய திருப்பத்தை உண்டு பண்ணியிருக்கிறார்.

எல்லையற்ற ஒரு விண்வெளியில் பறக்கத் துடிக்கும் இவரது உணர்ச்சிகளின் பிர

திபலிப்புத்தான் இவரது படைப்புக்கள். பறக்கும் மனித உருவத்தை ஆரம்பத்தில் சித்திரித்தவர் அதை Simplify செய்யும் வகையில் அந்த மனிதனின் உருவத்திற்குப் பதிலாக அவன் பறக்கும் திசையை கோடுகள், Arrows உபயோகித்து சித்திரிக்கின்றார். வரைபடங்கள்போல் தோன்றும் இவரது பதிப்போவியத்தில் ஊடுருவி வரும் கோடுகளில் ஒருவித அழகு, நளினம், யை பாவம் எல்லாம் பிரதிபலிக்கின்றன. அதைப் போல் இவற்றில் உள்ள எண்கள் ஒரு கட்டுப் பாட்டு எல்லைக்கப்பாற்றப்பட்டுள்ளன. எழுத்துக்கள் இடத்திற்கு இடம் வேறுபடுகின்றன. ஆனால், எங்கும் ஒரே அர்த்தத்தைத் தான் எண்கள் குறிக்கின்றன. இதைத்தவிருப்பைர் ஸ்டாம்ப், punch holes, cellotape எல்லாம் உபயோகித்து ஒரு புதுமொழி யைப் படைத்திருக்கிறார்.

மதுரை மாவட்டத்தில் பிறந்த இவர், சென்னை ஓவியக் கல்லூரியில் ஓவியம், அதன் பின்னர் பீங்கான் கலையும் சுயின்றார். பின்னர் தில்லியில் பதிப்போவியக் கலை பயின்றார். பல ஓவியக் கணகாட்சிகளிற் பங்கேற்றிருக்கும் இவர், இப்பொழுது சென்னை லாதீ கலா அக்கடமியின் பதிப்போவியக்கலைத் தொழிற்கூடத்தில் மேற்பார்வையாளராகப் பணியாற்றுகிறார். □

## உள்நோக்கிய பார்வையும் வெளிநோக்கிய தேடலும்

— முத்துசாமி

1982 டிசம்பர் முதலாம் தேதி விலைத் தலை அக்டமியில் நந்தனின் சிற்பக்காட்சி ஒன்று தொடர்ச்சித்துறி. ஐந்தாம் தேதிவரையில் தொடர்ந்தது. அதைக் காண வந்த வர்கள் எல்லாம் அங்கே கண்டது அநேக முகங்களை. தங்களைச் சுற்றி நின்று கண்ட வர்களின் முகங்களைத் தவிர, சுவரில் மாட்டி விருந்த முகங்களை அவர்கள் கண்டார்கள். அவை முகமூடிகள். சுட்ட மண் சிற்பங்கள் அவை. அவை முகமூடிகள் என்றாலும் முகங்களே. மனிதன் முகங்களை அணிந்து கொண் டிருக்கிறான் அல்லது ஒரே முகத்தோடு தான் பிறந்தான் என்ற சந்தேகத்தைத் தூண்டுகிற சிற்பங்கள். பிறந்த முகத்துக் குள்ளே பாவ மாறுபாடுகளால் தோன்றும் வேறுபாடுகளின் சாயல்களை முகமூடிகள் என்றுதான் சொல்ல. வேண்டியிருக்கிறது. ஒவ்வொரு முகத்திலும் இந்த முகமூடிகளைக் கண்டுகொள்ள முடியும். தேடுகிற கண்களுக்கு அவை காணக் கிடைக்கின்றன. அப்படிக் காணக் கிடைப்பவை வெளிநோக்கிய தேடலில் கிடைக்கின்றனவா? இல்லை; உள்நோக்கிய பார்வையின் மூலம் கண்டுகொள்ளப்படுகின்றனவா?

அந்த சிற்பக்காட்சி தமிழ்நாடு ஓவியம் நுண்களைக் குழுவின் பண உதவியின் மூலம் சாத்தியமாகியிருந்தது. ஆனால், அதற்கு இரண்டு மாதங்களுக்கு முன்பு இப்படியொரு

கண்காட்சி சாத்தியமாகுமா என்ற நிலைமை நந்தனுக்கு உருவாகியிருந்தது. அப்போது அவர் தனியார் ஒருவருக்கு உலோகத் தகடுகளால் ஆன சிற்பமொன்றைச் செய்துதருவதாக ஒப்புக்கொண்டிருந்தார். அது ரூபா 21,000.00 மதிப்புள்ள வேலை. அதைத் தவிர வேறொரு நிறுவனத் திற்கும் ரூபா 10,000.00 செலவில் சிற்பம் ஒன்றைத் தருவதாகவும் ஏற்பாடாகியிருந்தது. அவை அவருடைய கலைப்பட்டதறையில் தயாராக இருந்தன. முன்னது தனித் தனி அங்கங்களாக இணைத்து ஒன்றாக உருவாக்கப்பட வேண்டிய கட்டத்தில் இருந்து கொண்டிருந்தது. அந்த வேலையைக் கொடுத்தவர் அவற்றை வந்து பார்த்த பின்னர் அவற்றை இணைத்து ஊதி ஒற்றைச் சிற்பமாக உருவாக்க வேண்டும். அவர்கள் வருவதாக நாள் குறிப்பிட்டிருந்தார்கள். அந்த நாளுக்காகக் காத்துக்கொண்டிருந்தார் நந்தன். ஆனால் அவர்கள் வருவதற்கு முன்னதாக அவருடைய பட்டறைக்குத் திருடன் வந்துவிட்டான். அவன் வந்து விட்டுப்போன மறுநாட் காலையில் அவருடைய பட்டறை காலியாகியிருந்ததைக் கண்டார் நந்தன். வெளிதேசங்களில் ஒவியங்களும் சிற்பங்களும் களவாடப்பட்டிருக்கின்றன? அல்லது நம்முடைய கோயில்களில் சிற்பங்கள் களவாடப்படுவதைப்போல அவை களவாடப்பட்டிருக்கின்றனவா?

ஆமாம் என்றால் ரொம்ப நல்லது. நமது தேசத்தில் நவீன் கலைப்பொருள்கள் களவாடப்படும் அளவுக்குப் பிரசித்தமாகியிருக்கின்றன என்று அர்த்தம் தொனிக்கத் தொடங்கி விடுகிறது. இது வரவேற்கப்பட வேண்டிய ஒன்றுதான். அந்த நிலைமை உருவாகும்போது அவை களவாடப்படாமல் காப்பாற்றிக் கொள்ளும் முன்னேற்பாடு கோட்டு நாம் இருக்கலாம். ஆனால், இங்கு களவாடப்பட்டது உலோக மதிப்பிற்காக. அதனால்தான் போலும் நமது பத்திரிகைகள் இந்தச் செய்தியில் வாசகச் சுவாரஸ்யம் இருப்பதாக எண்ணவில்லை என்று தொன்றுகிறது.

இரு கலைப்பொருள் உலோக மதிப்பைத் தாண்டாத சூழ்நிலை ஏன் இங்கு இருந்து கொண்டிருக்கவேண்டும்? திருடர்கள் அல்லாதவர்களுக்கும் ஒரு நவீன் கலைப்பொருளைக் கலை மதிப்போடு காணக்கூடிய சூழல் இங்கு இருந்துகொண்டிருக்கிறதா என்றால், இல்லை என்றுதான் பதில் வரும். அநேகமாக எல்லோரும் எல்லாவற்றையும் வெளியிலேயே தேடிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். உள்ள நோக்கிய பார்வையில் காணக்கூடியவற்றின் ரூபங்கள் எல்லாம் வெளியில் இருக்கவேண்டியிருக்கிறது அவர்களுக்கு. ஆனால், ஒரு கலைஞர் வெளிநோக்கிய பார்வையில் கிடத்தவற்றை உள்ளோக்கிய தேடவில் வேறுவிதமாக அடையாளம் கண்டு கொள்கிறான். அந்த அடையாளங்கள் வெளியில் இருக்கவேசெய்கின்றன. அவன் காணும் அடையாளங்களைக் காணக்கூடிய பார்வையாளருக்கு அவை கலைப்பொருள்களாகத் தென்படுகின்றன. வெற்று உலோக மதிப்பைத் தாண்டிய சிற்பங்களை அவனுல் அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடிகிறது.

களவுபோன சிற்பங்களைத் தேடினார் நந்தன். அவை கிடைத்தன. ஆனால் அவற்றை உருவாக்கக் கொண்ணவர்கள் வந்து பார்த்து, செய்தியறிந்து அந்த வேலையை இனிமேல் செய்யவேண்டாம் என்று சொல்லிவிட்டுப் போன பிறகு அவை கிடைத்தன. ஆனால், சிற்பங்களாக அவ்வள; இணைக்கப்படாத சிற்பத்தின் அநேக அங்கங்களாக அவ்வள.

அவை தட்டி நக்கப்பட்டு காயலான் கடையில் போடுவதற்கு உகந்த உலோகங்களாக ஆக்கப்பட்ட ரூபத்தில் அவை கிடைத்தன. மனச் சஞ்சலத்துக்கு ஆளாகியிருந்தார் நந்தன். இனிமேல் செய்வதற்கு ஒன்றுமில்லை.

தமிழ்நாடு ஓவியம் நுண்கலைக் குழுவின் உதவிகொண்டு ஏற்பாடு செய்ய இருந்த சிற்பக் காட்சிக்கான காலம் நெருங்கிக் கொண்டிருந்தது. நஷ்டப்பட்டிருந்த நந்தன் இனி உலோகத் தகடுகளைக் கொண்டு சிற் பங்களைச் செய்வதற்கான நேரமில்லை. மனம் இல்லை. ஆனால் அந்தக் காட்சியை எப்படியாகிலும் நடத்திவிடவேண்டும் என்ற வேகமும் மனதில் தணியாமல் இருந்து கொண்டிருந்தது. இந்த இக்கட்டில் கையைப் பிசைந்துகொண்டு உட்கார்ந்து கொண்டிருந்தார். பிசைதல் என்ற தொழிலில் தொக்கி இருக்கும் அர்த்தம் மனதில் உறைந்திருக்கவேண்டும். உடனே அவர் மண்ணை எடுத்துப் பிசையத் தொடங்கிவிட்டார். மண்ணைப் பிசைந்து உருவங்களைக் காண்பது அவருக்குப் புதிய தொழில் அல்ல.

கைகள் மண்ணைப் பிசைகின்றன. கைகளுக்குள் உருவங்கள் நெருடுகின்றன. உள்ளே மனமும் பிசைகிறது. கைகள் பிசையும் அந்த மண்ணுக்குள் கைகளில் நெருடிய உருவங்களைத் தேடுகிறது மனம். ஏற்கனவே சஞ்சலப்பட்ட மனம். களவாடியவளை அடையாளம் கண்டுகொள்ளத் துடிக்கும் மனம். அவனு ஆன சமூகத்திற்குள் ஓளிந்து கொண்டுவிட்டான். இந்த மனதைக் கொண்ட கைகள்தான் மண்ணைப் பிசைகின்றன. மண்ணைப் பிசையும் கையில் உருவாகும் உருவங்கள் எல்லாம் முகங்களாக உருவாகின்றன. சாதாரண மனிதன் உருவாக்க முடியாத உருவங்களில் அவை உருவாகின்றன. ஆனால், அவனுல் சாதாரணமாக அடையாளம் கண்டுகொள்ளக்கூடிய உருவங்களாக அவை உருவாகின்றன. அவன் அசிசயித்து, பிரமித்து நிற்கத்தக்க வடிவத் தைக் காட்டும் உருவங்களாக உருவாகின்றன. ஒருவன் கையில் பிடித்து முகத்தின்

முன் நிமிர்ந்து பார்த்த கண்ணூடியில் தோன்றும் பிம்பங்களைப் போன்று இருக்கின்றன: அவை.

கண்ணூடி முன் தோன்றும் முகத்திற்கு அநேக சாயல்கள். அநேகமாக அவை உணரப்படாமலே போகின்றன. அங்கு கண்ணூடி மனமாகப் பிரதிபலிக்கத் தொடங்கிவிடுகிறது. கண்முன் திரை விழுந்திருக்கிறது. மனதிற்குள் விழுந்த திரைதான் அது. அதை விளக்கிப் பார்க்கத் தெரிந்தவருக்குத் தன் முகச் சாயலில் தனக்கு அறிமுகமில் வாத பகுதிகள் புலப்படத் தோன்றும் என்றே தோன்றுகிறது. அவற்றைச் சிற்பங்களாக உருவாக்கியவன் கலைஞர் ஆனதால் என்னதான் கோபம் இருந்தபோதிலும் தண்டிக்கத் தூண்டும் உந்துதல் அற்றுப் போய், தான் கண்ட ரூபத்தில் மகிழ்ந்து எல்லாவற்றையும் மறந்து மனவிப்பு என்பதற்குக்கூட இடமில்லாமல் ஒரு மனதின் கற்பனை வடிவங்களாக அவை உருவாகிவிட்டன. எனவே, எவரும் தானே தனமுன் பிடித்துக்கொண்ட கண்ணூடியில் காணும் சாயல்கள்ராக அவை இருக்க உகந்த எளிமையும் கடுமையும் தன்மையும் கொண்டவை களாக உருவாகிவிட்டன. மனதிற்குள்ளே உலோசத் தகடுகளால் செய்ய நினைத்திருந்த எண்ணம் அடிப்படையில் இருந்து கொண்டிருந்ததால், அவைமனவிற்கென்று சுடப்பட்டிருந்தும்கூட, தகடுகளை வளைத்து உருவாக்கும் உருவங்களைத் தங்கள் தோற்றங்களாகக் கொண்டு விட்டன.

அந்த வடிவங்களில் இந்த மணவின் வாசனை வீசகிறது. கிராமக் கோயில்களில் கட்டு நிற்கும் உருவங்கள் அவருக்கு ஒரு மரபைக் கொடுத்திருக்கின்றன. அதன் நீட்சியாய் நீண்டு தன் கற்பனை ஆற்றலிலும் சுயத்தன்மையிலும் வேறுபட்டுக் காணத் தோன்றுகின்றன. உலக உருண்டையின் எந்த ஒரு பகுதியிலிருந்து எந்த ஒரு பிடிமணவின் மணத்திலும் இதன் வாடையின் சாயலைக் காண முடியும் என்பதைப் போல வும் அவை தோற்றம் கண்டுவிட்டன. □

O

## சரித்திரத்தினிடையில்

இரு

கலாவியக்தி

OO

வெங்கட் சாமிநாதன்

"The content of a painting is tied up with time, place and history. It is always related to man's beliefs and disbeliefs, to his affirmations and negations. How we believe and disbelieve is mirrored in the art of our times. For those who can read it, the sources reveal themselves."

— Mark Tobey

போனவருடப் பின் மாதங்கள் ஒன்றில் அகில இந்திய வாரெனுவியில் அமரித் ஷேர் கில் (Amrit Sher Gill) நினைவில் மூன்று தொடர் நிகழ்ச்சிகள் வாரத்திற்கொன்றுக் கூவிப்பற்பப்பட்டன. கடைசி நிகழ்ச்சிக்கு ஒரிரு நாட்களுக்குப் பின்னர் ஒரு ஞாயிற்றுக் கிழமை பிற்பகல் காலஞ்சென்ற பத்மினியின் கணவரும் ஓவியருமான கே. தாமோதரன், முத்துக்கோயா என்ற சுக ஓவியருடன் என்னைச் சந்திக்க என் வீட்டிற்கு வந்தார். சென் ஷையிலிருந்து டெல்லிக்கு மாறிய புதிது அப்போது, ஓவிப்பற்பு நிகழ்ச்சிகள் சமத்தியிருந்த அமரித்தின் சிந்தனைகளின் பசுமையும் சோகமும் நிறைந்த அழுத்தத் தில், தாமோதரனின் வரவு எனக்குப் பத்மினியைப் பற்றிய சிந்தனைகளின் கைம சேர்த்தன. இவ்விரு நினைவுகளின் சோக அலைமோதலில், நினைவுகள்ந்த சந்தர்ப்பங்கள், அடுத்தடுத்த நிகழ்வுகள் என்பதற்கும் மேலாக அலைமோதும் ஒவ்வொரு முறையும்

பத்மினியின் நினைவில் ...



இந்தினைவுகள் எவ்வளவோ ஒற்றுமைகளைத் தம்முள் அடக்கியுள்ளதன் காரணமாக மனத்தையும் சிந்ததயையும் அதிக ஆக்ரோஷத்துடன் தாக்குகின்றன என்பதை நினைக்க நினைக்க ஓர் புதிர் போர்த்த ஆச்சரியம் முன் விரிந்தது. இவ்வாச்சரியம், வெறும் உடன் நிகழ் சந்தர்ப்பங்கள் கொண்டுள்ள உணர்ச்சிகர (emotional) விளைவாக மட்டுமல்ல, பத்யினையை ஒரு ஓவியராக மதிப்பிடும்போது கூட, அமரித் ஷேர் கிள்ஜீ உணர்ச்சிபூர்வமாக அல்ல, கலா மதிப்பீட்டு அடிப்படையில், சரித்திரப் பிரவாஹ நோக்கில் ஞாபகப்படுத்திக் கொள்ளாமல் இருப்பது சாத்திய மில்லை என்றும் தோன்றுகிறது.

நினைத்துப் பார்த்தால் எவ்வளவு ஒற்றுமைகள்! இருவரும் திருமணமான ஒரு வருடத்திற்குள், தமது 29 ஆம் வயதில், பின்னொப்பேற்றில் மரணத்தை எதிர்கொள்ள நேர்ந்துவிட்டது போன்ற வாழ்க்கை விவரங்களுக்கு அப்பால், ஓவியர்களாக, தம் கலைவாழ்க்கை, தம் தேசகலா சரித்திரத்தில் ஒரு காலகட்டத்தில் முக்கிய திருப்புமைகளாகப் பல ஒற்றுமைகளைத் தம்முள் கொண்டிருந்தனர். தம் குழல்கள், பாதிப்புகள், தம் ஓவிய முயற்சிகள், தம் கலா பிரக்ஞங்கள், கலைஞர்களாகத் தாம் பெற்ற ஆளுமைகள் இவற்றில் இருவரும் ஒன்றுபட்டவர்கள். மேலும், அமரித் பஞ்சாபில் பிறந்து ஜேராப்பிய சூழ்நிலையில் வளர்ந்தாலும் சரி, பத்மினி கேரளத்திலேயே பிறந்து வளர்ந்தாலும் சரி. கேரளம், அமரித்தின் பெரும்பான்மையான ஓவியப் படைப்புக்களுக்கும், பத்மினியின் படைப்பு முழுமைக்கும் களம் அளித்திருக்கிறது. இருவரது சிறந்த படைப்புக்களும் கேரள மக்களைப் பற்றியவை.

அமரித் ஷேர் கிள் ஓவியம் பயின்றது, ஓவிய வாழ்க்கையை ஆரம்பித்து, பாரிஸ் குழநிலையில். அவரது ஓவிய முயற்சிகளை வெகுவாகப் பாதித்தவர்கள் என Paul Gauguin என்ற ஃப்ரெஞ்சு ஓவியரையும் Modigliani என்ற இத்தாலிய ஓவியரையும் சொல்லவேண்டும். ஆரம்பகால academic முயற்சிகளுக்குப் பிறகு இந்தியக் கலா சூழ்நிலை வங்காள ஓவியர்களால் ஆக்கிரமிக்கப்பட்டிருந்தது. அன்றைய வங்காள பாணி (Bengal School) தேசிய உணர்ச்சிக் குடிடில் வெதும்பல் Victorian Academicismக்கும் British Colonial Illustration க்கும் எதிராக எழுந்த எதிர்விளை. எந்த எதிர்விளைக்குத்தான் சுயத்தன்மை இருந்தது? அந்திய வெறுப்பும், உணர்ச்சிபூர்வமான தேசியமும் சவ ஆராதனைக்கு இழுத்துச் சென்றிருந்தன. Revivalism ஜ் Renaissance ஆகக் கொண்டு குழம்பியிருந்த காலம். Oil அந்திய ஓவியச் சாதனம். ஆகவே, அது வெறுத்து ஒதுக்கப்பட்டது.

தமக்குச் சமீபத்திய மரபு ராஜபுதன, மொகலாய, பஹாரி, காங்கரா சிற்கிரோவியங்களாதலால் (miniatures), புதிய இந்திய ஓவியமும் சிற்கிரோவியமாகத்தான் இருக்கவேண்டும் என நினைத்தனர். இவையெல்லாம் தம்மை ஆதரித்த பிரபுக்கள், அரசர்கள் இவர்களைக் களிப்பூட்டவும், அவர்களின் அரச வாழ்வை, வாழ்க்கைச் சரிதப் புத்தகங்களை, இந்திய பக்திக் காவியங்களைப் பட விளக்கம் செய்வதற்கென்றே பிறந்த மரபு ஆதலால், அவை புத்தக அளவிலான சிற்கிரோவியங்களாகப் பிறந்தன என்ற ஒரு காலகட்ட நிரப்பந்த உண்மையை அவர்கள் அறிந்துகொள்ள மறுத்தார்கள். மாருக, ஆங்கில சாதனைகள் மட்டு

மல்ல, ஃப்ரெஞ்சு, இத்தாலிய முயற்சிகளும் ஜோப்பிய உதயங்கள் என்ற காரணத்தால் ஒதுக்கப்பட வேண்டியவை. என்றாலும் எத் தனியோ சடங்கார்த்தமான தடைக் கட்டுகளில் தம் பார்வையை இழந்து சுய ஆளுமையை மறுத்துக்கொண்டு பழைய இந்திய ஒவிய மரபுகளை ஜீரணிக்காமல், அபத்த மறுபிரதி எடுத்துக் கொண்டிருந்த காலம். அம்ரித் இவை எவற்றையும் ஏற்கவில்லை. அம்ரித்துக்குத் தன் இயல்பான உள்ளுணர்வும், தன்னைச் சுற்றியுள்ள இந்தியச் சூழலும், கலைப்பிரக்ஞான்யுமே தனது வழிகாட்டிகளாகத் தெரிந்தன. இதனால் அம்ரித் அன்று பல பெருந்தலைகளின் வெறுப்பையும் பொருமையையும் நிராகரிப்பையும் எதிர்கொள்ள நேரிட்டது. இவ்வளவு பாதகங்களை யும் மீறித் தன் வழிச்செல்லும் திடமனது, அவருக்கு அகங்காரி என்ற பெயரையும்கூடச் சம்பாதித்துத் தந்தது.

பத்மினியின் குடும்பச் சூழ்நிலை, ஒவியம் மட்டுமல்ல எந்தக் கலைக்கும் அந்நியமான சூழ்நிலை. கேரளச் சூழ்நிலையே இலக்கியத்தை யும் நாட்டியத்தையுமே கலைகளாகப் பாவித்த சூழ்நிலை. ஒவியம் ஏதோ விளையாட்டான பொழுதுபோக்கே அல்லாது கலை அல்ல. அதற்கு அப்பால் தமிழ்நாடு முன்னின்ற தென்னிந்தியா, சென்னை இதன் பிரதி நிதித்வ கலைக்கோபுரம். சினப் பெருஞ் சுவரைத் தாண்டிப் பறவைகள் பறந்தன. காற்று வீசியது, ஆனால், தமிழனின், சென்னையின் மான ஸிகப் பெருஞ்சுவரை எதுவும் தாண்டாது.

ஆகவே, கேரளத்தைத் தாண்டினால் தஞ்சமடையும் தமிழ் நாட்டில், சென்னையில், ‘கலண்டர் ஆர்ட்’ தான் கலையாகப் பரிணமித்திருந்தது. மேலும், பத்மினி சென்னைக் கலைக் கல்லூரியில் சேர்வதற்குச் சுற்று முன்வரை அக்கல்லூரி. வங்க ஒவிய மரபைச் சார்ந்திருந்த தேவி பிரசாத்ராய் சௌகாத்திரியின் பாதிப்பில் இருந்தது. அதற்குப் பின்னர் K. C. S. பணிக்கரின் வரவிற்குப் பின்னரும்கூட, இந்தியாவின் மற்றப் பாகங்களில் - பரோடா, பம்பாய், டெல்லி போன்ற இடங்களின் தாக்குதல்கள் சென்னையின் புதிய சூழ்நிலையையும் பாதிக்காது விடவில்லை. இன்றைய இந்திய ஒவிய முயற்சிகள் பெரும்பாலானவற்றைப் பீடித் திருக்கும் பாதிப்பு அங்கும் பரவாமல் இல்லை. தன் முயற்சி இல்லாது, சுயப்பிரக்ஞா இல்லாது மேற்கத்திய முயற்சிகளைப்பற்றிய கேள்வி அறிவு, புத்தகப் பிரதிகளில் கண்ட பார்வை ஞாபகம் இவற்றன்னில் அவற்றை ஒரு Fashion ஆக, fad ஆக ஸ்வீகரிக்கும் வான்கோழி இயல்பு (imitative instinct) கலையைத் தொழிலாகக் காணும் ஆசாஷித்தனம் (Craftsman outlook) எங்குமே பரவலாகக் காணப்பட்டது.

பத்மினியிடம் தான் கலைக்காகப் பிறந்த நினைப்புகள் இருந்த தில்லை; கலை பத்மினியுடன் பிறந்தது. ஆனால், அது பற்றிய நினைப்புகள் இருந்ததில்லை; தன் இயல்பின் இழுப்பில் கவரப்பட்டவர். தன் ஸ்பாவத்தின் அணைப்பில் வாழ்ந்தவர். இது படிப்பு, இது கலை, இது சங்கிதம் என பிரக்ஞா உணர்வித்து படிப்பிக்கப்படாத காலத்தில், நிலையில், கலை என்ற பேச்சைக் காற்றுச் சுமந்து செல்லாத ஒதுங்கிய பொன்னைவி கிராமத்தில், ‘அப்பா, ‘அம்மா’ என்று கேட்ட சொற் களைக் குழந்தை திருப்பிச் சொல்வது போலத் தான் கண்ட தன் வீடு

தன் கிராமத்துச் சுற்றுப்புறம், பள்ளி செல்லும் குழந்தைகள், தன் விட்டுக்கு வரும் போகும் உறவினர், இவற்றைப்பெல்லாம் சித்திரம் வரைவான். அவை பத்மினி சிறுமியாக அறிந்த குழலின், அறிந்த உலகின், அறிந்தவாருன யதார்த்தங்கள், ஒரு சிறுமியின் வியப்பின் பதிவுகள்; ஒரு சிறுவன் தன் குழந்தைத் தங்கையை வைத்துக் கொண்டு, வேலைக்குச் சென்றிருக்கும் தன் தாயின் வருடைக்காகக் காத் திருக்கும் சித்திரம் அவற்றில் ஒன்று. இது கலை என்றறியாத இயல் பான் அக்கறையின் வெளிப்பாடு, இவ்வாரிவம், தன் பள்ளிக்கூட ‘ட்ரோயிங் மாஸ்டர்’ன் அன்பையும் ஆதரவையும் பத்மினிக்குப் பெற்றுக் கொடுத்தது மட்டுமல்லாமல் ஆசிரியருக்கு ஒரு ஆச்சரியப் பெருமதிப்பையும் ஈடாகக் கொடுத்தது. குழந்தைகளிடையே இயல்பான அன்பையும், அவர்களின் வியப்பையும், ‘பெரியவள்’ ‘தனிப்பட்டவள்’ என்ற மரியாதையையும் பரிமாறிக் கொள்ள வைத்தது. பொன்னுணியில் உயர்தரப் படிப்பு முடிந்ததும் மேலே தான் விரும்பிய ஒவியப் பயிற்சிக்குப் பணவசதியும், பெற்றேரின் அனுமதி யும் இல்லாது கம்மாயிருந்தபோது, கோழிக்கோட்டில் நடந்த கணகாட்சிக்குத் தன் சிருப்பங்களில் அனுதாபமும் அன்பான அக்கறையும் காட்டிய மாமன் திவாகர மேனஞ்சுடன் சென்றபோது ஓவிய முயற்சி களின் தான் கண்ட புதிய பாதைகள், புதிய பார்வைகள் தனக்குமுன் விரிந்து அகலும் புதிய உலகத்தைக் காட்டத் தன்னுடன் எடுத்துச் சென்ற வரைபடங்கள் (pencil and charcoal sketches) கணகாட்சியாளரைக் கவரவே, அவை உடனே சட்டமிடப்பட்டுக் கணகாட்சியில் கேர்க்கப்பட்டன. அப்போது, அந்திகழ்ச்சி பத்மினியின் எதிர்காலம் எப்பாதையை நோக்கிச் செல்வதெனப் பத்மினிக்கு மட்டுமல்ல, அவர்மாமன் திவாகர மேனஞ்சுகும் தெளிவாக நிச்சயமாயிற்று. இதன் பிறகு பெற்றேரின் விருப்பு வெறுப்புக்கள், பண வசதியின்மை போன்ற தடைகளை மீறிய முயற்சிகளுக்குப் பத்மினியின் ஆர்வமும் மாமனின் உற்சாகமும் வழிவகுத்தன. சில காலம் சென்னைக் கலைக்கல்லூரியில் படித்து டிப்ளோமா வாங்கிய கே. எம். வாசுதேவன் தமிழ்திரியிடம் பொன்னுணியிலேயும், பின் மலையாளக் கவிஞரும் குடும்ப நண்பருமான இடுசேரி கோவிந்தன் நாயர் விட்டில் அவரது ஆதரவிலும் தனிப்பட்ட முறையில் பிரத்தியேக ஓவியக் கல்வி தொடர்ந்தது. அப்பொழுதுதான் பத்மினிக்கு, ஐரோப்பிய, குறிப்பாக ஃப்ரெஞ்சு ஒனியக் காதனைகள் பற்றிய விவரங்கள் தெரியவந்தன. ஆனால், இப்பிரத்தியேகப் பயிற்சி அதிக காலம் நீடிக்கவில்லை. சென்னைக் கலைக்கல்லூரியைச் சேர்ந்த எம். வி. தேவன், மலையாளக் கவிஞரும் விமர்சகருமான எம். கோவிந்தன் ஆகியவர்கள் முயற்சியிலூல், பத்மினி 1961ல் சென்னைக் கலைக் கல்லூரியில் சேர்ந்தார். ஆறுவருட காலப் பயிற்சியை இருக்குறை கிடைத்த இரட்டிப்பு உயர்வின் காரணத்தால் நான்கு வருடங்களிலேயே முடித்தார்.

பத்மினியின் இக்கல்லூரி நாட்களைப் பற்றி, பத்மினியின் மாமன் திவாகர மேனன் சொல்லியிருக்கிறார். பத்மினி கல்லூரியில் சேர்ந்த சில மாதங்களுக்குப் பிறகு ஒருமுறை திவாகர மேனன் சென்னை சென்று பத்மினியைப் பார்த்தார். கிராமத்திற்குத் திரும்பிச் சென்றதும் பத்மினியின் தாய் அவரிடம் தன் பெண்ணைப் பற்றிக் கேட்ட

எந்தக் கேள்விக்கும் அவரால் பதிலளிக்க முடியவில்லை. “பத்மினி எப்படி இருக்கிறோன்? என்னைப்பற்றி விசாரித்தாளா? வீட்டு நிலவரம் பற்றிக் கேட்டாளா? அங்கு, அவள் ஏதும் கஷ்டம் இல்லாமல் சௌகரியமாக இருக்கிறார்களா? ஏதாவது இங்கிருந்து அவனுக்கு வேண்டுமா?” இப்படியாக எத்தனையோ? விவாகர மேனன் பத்மினியிடம் இப்படியெல்லாம் சம்பாவிக்கவோ, விசாரிக்கவோ இல்லை. ஏனெனில் மாமன் பேசுவதற்கோ ஏதும் வாய்ப்பை பத்மினி அளிக்கவில்லை. “எப்படியம்மா இருக்கிறோன்? சௌகரியமாக இருக்கிறதா?” என்று பேச்சூப் பிரவாகத்தின் இடையில் கேட்டதற்கு “உம் ..... எல்லாம் சௌகரியம்தான்” என்று அவசியமில்லாத ஒரு இடையீட்டிற்குக் கொடுக்கும் அசிரத்தையுடனும் அலட்சியத்துடனும் இரண்டு வார்த்தைகளை உதிர்த்துவிட்டு, தன் மாமன் இருந்த நேரம் பூராவும், தனக்கு மட்டுமே சொல்ல நிறைய இருப்பது போலவும், அதைக் கேட்கத்தான் மாமன் சென்னை வந்திருப்பது போலவும் திருவிழாவுக்குப் போய் வந்த குழந்தை தன் தாயிடம், தன் அனுபவத்தை, வியப்பை, மாளாது, அயராது, மூச்ச விடாது பொழிந்து தள்ளும் உற்சாகத்துடன் தன் கல்லூரி விஷயங்களையே பேசித் தீர்த்திருக்கிறார். அவருடைய துடிப்பையும், உற்சாகத்தையும் முகமலர்ச்சியையும் கண்கொட்டாது களிப்போடு பார்த்த திருப்தியுடன் கிராமத்திற்குத் திரும்பியிருக்கிறார், விவாகர மேனன். பத்மினி என்ன பேசுகிறோன்? “ப்ராக் சௌலான், இம்பிப்ரெஷனிஸம்.....” என்றெல்லாம் ஏதேதோ வார்த்தைகள் காடில் வீழுகின்றனவே இவையெல்லாம் என்ன விவகாரங்கள் என்றாக்ட அவர் யோசிக்கவில்லை.

பத்மினி அவ்வளவு ஈடுபாட்டுடன் கற்றவர். இது உழைப்பாகக் காலூம் ஈடுபாடு; அதற்காகத்தான் சொல்லவந்தேன். சிறு வயதில் தான் அறியாது, தான் செய்வது என்னவென்று தெரியாது ஆர்ம்பகாலத்திலிருந்து தன் ஈடுபாடு அது என்று அறிந்து திவிரமாக முனைந்து செயலாற்றத் தலைப்பட்ட காலம். எல்லாம் தன் வியக்தித்வத்தின் விகிப்பாக, பூரணத்துவத்தின் மலர்ச்சியாகவே, பத்மினியின் ஒவிய ஈடுபாடு இருந்து வந்திருக்கிறது.

இந்தியக் கலை வரலாற்றில் ஓவியத்திற்கு ஒரு தொடர்ந்த பாரம் பரியம் இருந்ததில்லை. அங்கங்கு தனித்தனியாக வெவ்வேறு காலங்களில், ஒரு மரபு சார்ந்ததென்று சொல்லமுடியாதவாறு, ஒரு பாரம் பரியத்தின் தொடர்ச்சி என்று சொல்லமுடியாதவாறு ஒரு பிரதேச, இன மக்களின் கலா முயற்சி என்று கொள்ள முடியாதவாறு, பல உதிரி மரபுகளைத்தான் நாம் காணமுடியும். அஜந்தா, மொகலாய, ராஜூபுதன், பகாரி, மதுபாணி, காலிகட்ட, தஞ்சாவூர் என்ற பல மரபுகளும் அவை வெவ்வேறு காலத்து, வெவ்வேறு இன மக்களின் வெவ்வேறு கலாபாணிகள். ஒன்றிற்கொன்று பாதிப்போ, தொடர்போ இல்லாதவை.

இவற்றை ஒரு சீரான வளர்ச்சியாகக் காலூம், ஒரு கால இணைச்சரடு, ஒரு இன இணைச்சரடு, ஒரு பாரம்பரிய இணைச்சரடு, ஒரு கலாபாணி இணைச்சரடு, எதுவுமே இவற்றிடையே காண

முடியாது. ஒவ்வொரு சரித்திர கால கட்டத்திலும், அக்காலகட்டத்தி  
லும் அக்காலகட்டத்திலே சார்ந்து முன்பின் வரலாறு அற்று, தனித்  
தேர்ந்தெங்களாகப் பிறந்தன. இவற்றையெல்லாம் இன்று இந்திய  
மரபுள்ள ஒட்டுமொத்தமாக இணைப்பது இந்தியா என்ற பூர்க்கும் பொழுது நடந்த  
தெவ்வாம் ஒட்டுமொத்தமாக, ஞாபகக் கூடையில் வந்துவிடும் அசைன்  
சரியமும்தான்.

இது சாதகமும், பாதகமுமான ஆம்சம். சாதகமும் பாதகமும்  
இப்பல்வேறு மசுடுகளை எவ்வாறு எதிர்கொள்கிறோம், நடந்திரோவில்  
எவ்வாறுஞ்சு, என்யதைப் பொறுத்தது. இவற்றின் நாம் கவனிக்கவேண்டியது,  
இலவ எவ்வாறுறிஞரும் காணக்கின்றதும். வொழுங்கள் ஒரே  
ஒரு குணம். இம்மசுடுகள் ஒவ்வொன்றிலும் ஒரு கால கட்டத்தில், ஒரு  
இன மக்களின் ஒட்டுமொத்தத் தொகுப்பான வெளியீடு (the collective  
expression of a group or race of people during a particular period in history). தனி மனிதனின்—ஒரு கலைஞரின், கூவேளியாராக  
ஒனியமும், சிற்பமும் இந்தியாவில் இருந்ததில்லை. அதனுலேயே கலைகு  
ஞம் அநாமதேயானதே. இருந்திருக்கிறான் ஒரு இனத் தொகுப்பின்  
பொதுத் தேவைகளுக்கே தன் கலை முயற்சிகளைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறான்.  
ஒவ்வொரு மசுடு, ஒரு காலகட்டத்தில் ஒரு சொத்து  
தேவைக்கே இரண்டாம் பகுமாகக்கப்பட்டிருக்கிறது. கலைப் பகுப்புக்  
ஞம் பொதுவாக, ஏற்கனவே ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டத், நிர்ணயிக்கப்  
பட்ட சில பொது முயற்புகளுக்கு, கட்டத்திட்டங்களுக்கு, உட்பட்டு  
சிருஷ்டிக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இதில் தான், தனது உவமம்,  
தன் பார்வை, தான் நிர்ணயிக்கும் கலை முறைகள் என்று ஏதும்  
இருந்ததில்லை. இதன் காரணமாக, கலை என்பது தொழில் என்ற  
நிலைக்குக் கீழிற்கப்படும் சூழ்நிலையில் தன்றைக் கண்டது. அல்லது அச்  
சூழ்நிலைக்குப் பின் இழுத்துக் கொண்டு விடுவதைத் தானே எழுதிக்  
கொண்டது என்று கொல்வவேண்டும்.

வங்காளம் இத் தவற்றைத்தான் செய்தது. அவர்கள் கையில்  
ஒவியம் திரும்பவும் ஒரு மக்கள் தொகுப்பின் வெளியீடாக, ஒரு இரண்டாம்  
பகுமாக தன்னில் தன் நிறைவைக் காணுது தேசிய உணர்ச்சியின் வெளியீட்டிற்குக் கருவியாக ஆயிற்று. ஒரு காலத்திய தேவையின்,  
ஒரு கட்டத்திய விதிமுறைகளின் வெளியீட்டிப் பார்வை, அது எனும் தூம்நிலைகளின் வரம்புகளை மீறி மற்றொரு காலத்திய வேறு தேவை  
களுக்குக் கருவியாக, நிர்ப்பந்த வாழ்வு அளிக்கப்பட்டது. மறு பிரதி  
களாக ஒவியம் நாட்டுப்பற்று உணர்வுக்கு poster பிரச்சாரமாக  
ஆயிற்று, வங்காளிகளின் கைகளில் கலைஞர்களை விட முகிஸ்தி  
யற்ற தேசபக்த உணர்வு மேலெழுந்தது. முன்னர் அலையெழுந்து  
இயந்த பாணிகளை வலுக்கட்டாயமாகத் தொற்றிக்கொண்டு தொங்கு  
வதைவிட, அவ்வக்காலங்களில் தானுக, கலைஞருக வாழ்வதிலேயே  
தான் புதிய கலை மரபை ஸ்தாபிக்க முடியும் என்றே, oil வெறும்  
சாதனமே அல்லாது அதுவேயான முடிவுல்ல என்றே அவர்கள் சிந்தியின் பட்டின்லை. இந்தியீஸ்தான் அமரித் வேர் கிள் ஹாக்கேரியத்  
தாய்க்குப் பிறந்த சுதாநிதித்தின் காரணமாகவோ, பாரிஸில் ஓவியம்  
ஏற்று இந்தியாவுக்கு வெளியிலேயே வாழ்ந்த—தன் வரம்படுக் காந்த

மாகவோ, இவ் அனுத்தி வதைக்கும் நாட்டுப்பதறு உணர்வுகளின் விபரீக வக்கிரங்களின் கட்டுப்பாட்டிற்கு ஆளாகாமல் தன் கலை உணர்வின் வழியே செயலாற்ற முடிந்தது.

புதிய இந்திய மரபைக் காணும் முயற்சிகளில் இன்னுமாரு இழையைப் பற்றிச் சொல்வேண்டும். வங்காளத்தில் ஜாமினி ராய் (Jaini Roy), மீபாயில் ராவல் (Raval), தென்னிந்தியாவில் ரெட்டப்ப நாயுடு (Reddappa Naidu), ஶ்ரீஸ்ரீவாசலு (Srinivasalu) போன்றேர் பழைய சிராமிய பாமர சித்திரங்களைத் (folk paintings) தம் idiom ஆகக் கொண்டனர். நான் முன் சொன்னபடி இதில் தவறு ஏதும் இல்லை. ஆனால், நாம் எத்தகைய பார்வையில் அவற்றை எதிர்க்க கொள்கிறோம் என்பதில்தான் சாதக பாதகங்கள் இருக்கின்றன. பழைய சிராமிய பாமர சித்திரங்கள் சில எளிமையும், வாகவமும், அத்தியாவியங்களுக்குக் குறுக்கப்பட்ட சிக்கனமும் கொண்டவை. சில தமிழ்பும், அநாயாச வேகமும் புத்துணர்ச்சியும் கொண்டவை. அவற்றில் ஒரு innocence spontaneity உண்டு. சிலவற்றில் கோரமும், கொடுக்கமும் ஒரு ஆதி உக்கிரமும் உண்டு. இவற்றை நாம் எடுத்துக்கொள்ளலாம். உத்திப்பிரவமாக ஆனால் ஒரு exotic orient-ஆக்காணும் ஆவில் அதிக உற்சாகம், காட்டும் வெளிநாட்டவர் சந்வதக்கென்றே. தம் பிரதேச பாமரச் சித்திரங்களைத் திரும்பப் படைப்பதுதான் அதியமரபு என்றே கொண்டு ஈடுபடும் பார்வையில் பிறப்பவை, வெறும் தொழில் விளைவுகளாக மாறிவிடுகின்றன. ஜாமினி ராயின் கைகளின் folk painting தம் ஆத்மார்த்த, இயல்பான spontaneity யையும் innocence-ஆயும் இழந்து, தன் இயல்புக்கு மாருக ஒரு urban sophistication ஜப் பெற்றன. ஜாமினி ராயின் மூதுவைக் காலத்தில் அவர் செயலற்றுப் போய்விட்ட தேக நிலையில் அவர் பெயரேத் தாங்கி வந்த சித்திரங்களைத் தீட்டியதெல்லாம் அவர் குமாரர்களே. ஜாமினி ராய் கைசெய்முத்து மாத்திரம் போடுவார். இதனால் ஒரு நஷ்டமும் குறையும் ஏற்பட்டுவிடவில்லை. முந்தைய ஓவியங்களுக்கும், பின்னர் அவர் குமாரர்கள் வரைந்தவற்றிற்கும் ஏதும் தராதர வேறுயாடுகள் இருந்ததில்லை. அவரது கலை முயற்சிகள் ஒரு patternக்குக் கட்டுப்பட்ட குடிசைத் தொழில் ஆகிவிட்டன. ஜாமினி ராயினது போலவே, folk paintings ஜப் பார்த்து தம் idiom-ஐத் தேர்ந்து கொண்டாள்களின் ஓவியங்கள் எவ்வளமே கடைசியில் கெறும் craft ஆகவே கீழ்க்கண்ட விடைகளின் ஒதுமோல, சென்னை ஓலியக் கல்லூரியைச் சேர்ந்த சிவர் தென்னிந்தியச் சிறப்புகளில் தம் idiom-க்கு உதாரண ஆதார சுதாசுதக காண்கின்றனர். இவர்களில் பயராடு முயற்சிகளில் இவை ஜெஞ்சும் motifs ஆகவே இருந்து விடுகின்றன.

இன்றைய இந்திய ஓவியன் தன்மூன் சென்ற மல்வேறுபட்ட மரபுகளை அறிந்துகொள்வது அவசியம். ஆனால், அவற்றின் ஆத்மார்த்த தந்தில் அவையெல்லாம் தனித்தனி ஓவியர்களின் பண்புகளைகளே இருந்திருக்கலாம். காங்கரா, பழையி, சாஜுபுதன் சிறஞ்சியைக் களில் இம்மாதிரி நாம் காணமுடிகிறது. தனிமனிதத்துவம் அழிந்த ஒரு community effort ஆகவே அவற்றை நாம் காண்கிறோம். இவற்றின் idiom, ஆகு மக்கள் தொழுப்பில் ஒரு pattern ஆகிவிட்ட idiom. இதில் இன்றைய ஓவியன் தனது idiom-க்கும் ஆதாரங்களைக்

காண்பது ஆத்மார்த்த முரணை விளைவிக்கும். கடந்த கால கட்டத்திய ஒரு மக்கள் கூட்டத்தின் தனித்துவம் அழிந்த தொகுப்பு முயற்சி, இன்றைய ஒவியனின், தனித்துவம் நிறைந்த கூய வெளிப்பாடாக அமைய முடியாது. உத்திகளை, வரை முறைகளைக் கற்றுக் கொள்ள வாம: idiomத் தனதாக்கிக்கொள்ள முடியாது.

இம் மனப்போக்குக்கு எதிர் முனையில், தனது குழந்தெயையும் ஆத்மார்த்த பாரம்பரியத்தையும் மறந்து, ஜேரோப்பிய முயற்சிகளைத் திரும்பச் செய்வதையும் பார்க்கிறோம். இது ராஜா ரவிவர்மாவின் குந்து ஆரம்பித்தது. ஒரு சீரழிந்த அக்கடமிக் மரபை, அவர் காலத் தீய ஜேரோப்பிய முயற்சிகளைப் பற்றிய தெளிவு இல்லாது கையாண்டவர் ரவிவர்மா. அவர் காலத்திலேயே, தன் முன்மாதிரியாகக் கைப் பிடித்த அக்கடமிக் ஓவிய மரபு ஒதுக்கப்பட்டு புதிய மரபுகள் தோன்றிவிட்டன. ரவிவர்மாவைப் போன்று சில பார்ஸி ஓவியர் கணும் அக்காலத்தில் பம்பாயில் சித்திரங்கள் தீட்டி வந்தனர்: இது ஒரு சீரழிவுக் காலம். உண்மையில் வங்காள மரபு, இந்தோவோனியப் போக்கிற்கு எதிர்விண்யாகத் தோன்றியதாகும்.

அம்ரித ஷேர் கில்லின் வருகைக்குப் பிறகுதான் இந்திய ஓவியத்தில் ஒரு புதிய மரபின் பாதைக்கு வழிவகுக்கப்பட்டது. அம்ரித் இந்தியா வந்து சேர்ந்ததும் அவருடைய ஓவிய முயற்சிகளிலும் கூட ஒரு புதிய திருப்பம் நிகழ்ந்தது. முதன் முறையாக அம்ரித்தின் ஓவியங்களில் தான்; தனினைச் சுற்றியுள்ள உலகம், தன் பார்வை, சித்தி ரங்களில் காண்து தொடங்கின. ரவி வர்மாவின் உலகம் ஒரு myth. அவர் அனுபவிக்காத, அவர் தொடர்பில்லாத ஒரு புராணக் கற்பணி உலகம்; அதில் உணர்ச்சிகளுக்கு, தன் தனித்த பார்வைகளுக்கு இடமில்லை. அவற்றின் பாணி, கலைஞராக அவரது ஆளுமையின் பிறப்பல்ல, இதே போலவுத்தான் வங்காள மரபின் உலகமும் நாட்டுப்பற்று விளைவித்த ஒரு தனிப் புராணக் கற்பணி உலகம். அதில் பொதுவான, நாட்டுப்பற்று எடுரோவியாக, உந்துவித்து விட்ட, தனிமனித உணர்வற்றுவிட்ட ஒரு pattern. அதிலும் தனிமனிதக் கலை ஆளுமைக்கு இடமற்றுப் போய்விட்டது.

இவற்றினிடையே ஒரு புதுப்பாதை வகுத்த அம்ரித ஷேர் கில்லிப் போலவே, பத்மினிபின் வருகையும் ஒரு தனிப் பாதையாக அமைந்தது. பத்மினியைச் சுற்றிலும், கால பரிமாண நோக்கிலும் சரி, இட பரிமாண நோக்கிலும் சரி, பத்மினியைத் தனித்துக் காட்டும் பலவேறு ரக பாதிப்புகள் தென்னிந்திய சைத்ரிக உலகில் இயங்கிக்கொண்டிருந்தன. ஒன்று, சவமாகிவிட்ட வங்காள மரபு; இரண்டு, பாமர பாணிகளின் நாகரிக மறு பிரதிகள், மூன்று, சிற்பப்பாணிகளை motif ஆக்ககொண்டு தொடங்கப்பட்ட முயற்சிகள்; நான்கு, பல வேறு ஜேரோப்பிய பாணிகளின் சிந்தனையற்ற மறு பிரதிகள்.... இப்படியாகக் கடைசியில் மட்டரக, கலையுணர்வற்ற வியாபார பாணிகள். இக் கடைசியைப் பற்றி நாம் சிந்திக்க வேண்டியதில்லை.

அம்ரித பாரிலில் ஓவியம் பயின்றவர். ஆனால் பத்மினி ஜேரோப்பிய முயற்சிகளைப்பற்றி நன்கறிந்தவர். தொடக்க காலங்களில் இருவர் ஆரம்ப முயற்சிகளிலும் வியக்கத்தக்க ஒரே பாதிப்பு ஒற்றுமை.

Paul Gauguin, Modigliani என்ற இரு சைத்ரிகர்களது பாடிப்புகளை அமர்த்தின் ஆரம்ப முயற்சிகளில் காணலாம். பத்மினியின் தொடக்க சித்திரங்களில் Paul Gauguin, Marc Chagall ஆகியோரது பாதிப்புகளைக் காண்கிறோம். இதற்கக் காரணங்கள் எனப் பலவற்றை நாம் சொல்லமுடியும். இது சிந்தனையற்ற பிரதி எடுக்கும் நோக்கால் பிறந்த தல்ல ஒரு பெரும் காரணம், இருவரும் ஜரோப்பிய முயற்சிகளைப்பற்றி மட்டுமல்ல, இந்திய ஓவிய மரபுகளைப் பற்றியும் தல்ல நூணம் பெற்றவர்கள்; அவற்றுல் பாதிக்கப்பட்டவர்கள். Paul Gauguin இன் சித்திரங்கள் இந்திய, ஓவியர்களைப் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டவை. ஆகவே, மூவரது ஆதர்சங்களும், மனப்போக்கும் ஒரே மூலத்தை உற்பத்தி ஸ்தானமாகப் பெற்றவை. இரண்டாவதாக, Paul Gauguin, Modigliani ஆகிய இருவர் ஓவியங்களிலும் காணப்படும் வர்ணதோற்று, கோடுகளின் நளினம் ஆகியவற்றின் ஒரு அடிப்படையான பெண்மை. மூன்றாவதாக, Paul Gauguin இன் டாஹிடி (Tahiti) உலகம் எவ்வளவு exotic ஆனதோ, செழிப்பானதோ, அவ்வளவு exotic ஆனது பத்மினி திட்டிய அவர்பிறந்த கேரளம்; அமர்த்தானே கவரப்பட்டுத் தேர்ந்தெடுத்த கேரளம் அமர்த் ஷேர் கிள்லை மொடிக்கீனியானியுடன் இணைப்பது இருவர் படைப்புக்களும் சித்திரிக்கும் அபரிமித சோகம் (தட்டையாக விழும் வர்ணப் பகுதிகள், நீண்டு தொங்கும் அங்கங்கள், பெருவாரியான சிவப்புவர்ணத் தேர்வு, தொங்கும் தலைகள், கீழ்நோக்கிய கண்கள்) பத்மினியை Marc Chagall-டன் சேர்த்து கண்ணவைப்பது இருவருக்கும் பொதுவான ஒரு கணவுகம், தான் பிரத்த நாட்டை எண்ணிப் பின்னேக்கும் (nostalgic) சோகப் பார்வை.

பத்மினியின் படைப்புக் காலம் சுமார் ஆறு வருட நீட்சியோகும். சிறு பெண்ணாக இருக்கும்பொழுது தன்னைச் சுற்றியுள்ள உலகத்தைப் பெண்ணிலால் வரைந்த காலத்திலிருந்து கடைசியாகத் திட்டிய பட்டம் விடும் சிறு பெண் வரை ஒரு சீரான வளர்ச்சியை (evolution)க் காணலாம். அவ்வளவிலும் நாம் காணப்பது பத்மினி பிறந்து, வளர்ந்து, வாழ்ந்து அறிந்த, வெகுவாகப் பற்றுவைத்துக் கணவுகள்டு எங்கிய கேரளம், கேரளத்து மக்கள், கேரளத்து வாழ்க்கை தான். பகலமயும் செழுமையும் கொழிக்கும் வயல்கள், வெளி, மரங்கள், பெண்கள், கூட்டம், சிறுவர், கேரளக் கோயில்கள், கோயில் திபங்கள், கண்ணிகைகள், கோயில் மரத்தைச் சுற்றிய மேடைகள், வலம் வரும் கண்ணிப் பெண்கள், சந்தியாசிகள், சிராமத்துக் குடிசைகள், குடிசைக் கூரையில், அமர்ந்த பறவைகள், குழந்தைகள், பின்னிக்கிடக்கும் சர்ப்பங்களின் சிலைகள், இவைதான் பத்மினியின் உலகம். பலவற்றில் திரும்பத் திரும்ப பத்மினியின் சொந்த ஊர்க்கோயிலின் உயர்ந்த திப்பத்தைக் காணலாம். பத்மினி வெகுவாக நேசித்த மூல்லைப் பூக்களைக் காணலாம். ஆரம்பகால ஓவியங்கள் சிறுபெண்ணாகத் திட்டிய வரை படங்கள், வரைபடங்களின் தொடர்ச்சியைப் போல் தடித்த கறுப்பு அடைகோடுகள் நிறைந்தவை. Roualt இன் பாதிப்பாகவும் இருக்கலாம். Roualt இன் பாணிக்குக் காரணம் அவர் முன்னர் Stained glass திட்டுவதில் ஈடுபட்டிருந்தார் என்பது. ஆனால் படிப்படியாகப் பின் தொடர்ந்த சித்திரங்களில் அடைகோடுகளின் தடிப்புக் குறைந்து

கோட்டுக்குப் புதிலாக வர்ணங்களே உருவங்களைச் சமீப்பண்வாத அமைந்துவிடுகின்றன. ஆரம்ப காலத்தில் காணப்பட்ட ஒரு கூழ் நிலைப் பிரதிபலிப்பு, விஷய அடர்த்தி, படிப்படியாகக் குறைந்து சைத்ரிகப் பண்புகளாக வர்ண சித்திர அமைப்புகள் (Colour by itself becoming an experience and component of composition dominantes) மேலோங்குகின்றன. ஒரு யதார்த்தச் சித்திரிப்பான் ஆரம்பம் பின்செல்லக் குறியீடான் கணவுலகமாக மாறுகிறது. பல வர்ணங்களின் அடர்த்தி படிப்படியாக நீலம், சிவப்பு ஆகிய இரு பிரதான யங்களுக்கு குறுகுகிறது. இவ்வளவு மாறுதல்களும் பத்மினியின் இந்திய பாரம்பரிய மரபுகளின் விஷய ஞானத் தெளிவும், பிறந்த — தான் ஊழும் கால கட்டத்தின் சிருஷ்டி பூர்வமான விகிசிப்பில் தன் தனித் தன்மை வாய்ந்த ஒரு கலா ஆளுமையின் படிப்படியான மலர்ச்சியின் உடன் இகழ் மாறுதல்களைத் தம்முள் கொண்டவை. இந்தியப் பாரம் பரிய மரபுகளைப் பத்மினி ஸ்வீகரித்துக்கொண்ட பான்மை அவர் மரங்கள், குன்றுகள் இவற்றைத் திட்டியிருக்கும் பாணியிலேயே தெரிகிறது. காங்ரா, ராஜபுதன சிற்கோவியங்களில் காணும் மரங்கள் குன்றுகளுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் பொழுது சில ஒற்றுமைகளும், பத்மினி மாறுபடும் குணங்களும் தெரியும். ராஜபுதன, காங்ரா ஓவியங்கள் ஒரு கல்தவ யலயும், சிருங்கார பாவழும், பலவர்ஜாக் கோவா கலழும் கொண்டவை. பத்மினியின் சித்திரங்களில் மரங்கள், இருங்கையான நீலத்தின் பின்னணியில் கணவுலகத் தோற்றங்காக ஒளியை மான புக்களைத் தாங்கிக்கொண்டு எட்டிய சோகத்தைப் போர்த்துக் கொள்கின்றன. 'சட்டென மேலெழுந்தவாரியாகப் பார்க்கும் பொழுது தான் இவ்விரு பாணிகளிலும் ஒரு ஒற்றுமை தெரியும். பெண்களின் ஆடை அமைப்பிலும் உருவங்களின் வர்ணத் தோற்றத்திலும் ஆரம்ப கால இரண்டாம் கட்ட ஓவியங்களில் இந்திய மரபுகளின் ஸ்வீகரிப்பைக் காணகிறோம். பின்செல்லச் செல்ல இவை மறந்து விடுகின்றன.

பத்மினியின் சைத்ரிக ஆளுமை பல கலா மரபுகளால் கூடும் ஆனதல்ல. பத்மினியின் கலா விகிசிப்பு பல விதங்களில் ஒரு பூரவைத் தன்மை (integrated quality) பெற்றது. சங்கத்தில் அர்ஜும், தன் காலத்திய இலக்கிய முயற்சிகளில் தொடர்ந்த அக்கறை உணர்வையே ஓடு தன் சுய குணங்களான படாடோபாரிச்சை, பெண்களையின் இயல்பான நளியை, மென்மை, தான் பிறந்த மன்னியை இருந்த காதல், கடந்த காலத்தை நினைவுக்குரும் சோகம், குழந்தை உணர்களர்ச்சி ஆகிய இணையியல்லாமே ஒன்றியைந்து தனித்த குழுவையாகவும் அவரது சைத்ரிக உலகத்தை ஆக்கின. சோகமும், ஏக்கமும், மென்மையும் அவரது வர்ணங்களின் (நீலம்) தேர்வுக்கும், ஓவியங்களின் உணர்வுக்கும் (கணவு), தீட்டும் பாவத்திற்கும் (மென்மை), குழந்தைக்கும் (கேரளம்), ஓவியங்களில் காணும் ஜீவன்களுக்கும் (கணவிப்பேண்கள், குழந்தைகள், சுதநியாசினிகள்) காரணமாயின.

பத்மினிக்குத் தன் காலத்திய இவக்கிய முயற்சிகளில் இருந்த சமூபசுதா, சிந்தனை உலகமும் அவரது ஓவியங்களின் கால மொழியாகவித வெழுவுடன் பின்துதன். அவரது சித்திரங்களில் அடுத்துவை (abstracts) எதும் இல்லை. இருப்பினும் அவற்று சித்திரங்களின்

வர்ணப்பகுதிகளில் அரூபமுறையின் குணங்களைக் காணலாம். Op artஇல் அவர் தனை சூழ்த்திக் கொண்டதில்லை. ஆனால் அவர் சித்திரங்களில் கணவுக்குத் தோற்றும் தரும் வர்ணங்களின் ஒளித்தன்மை (luminous quality of colour) Op art ஜூக் சேர்ந்தது.

சிறுவயதிலிருந்தே சைதரிகம் பத்மினியின் வாய்வும், உலகமும் ஆயிற்று. பத்மினியின் அகஉலகத்தையும் புற உலகத்தையும் அவரது ஒளியங்கள் சித்திரிக்கின்றன. ஒரு சிறுமி தான் உலகைக் கொண்ட வியப்பையும்; பின் வளர்ந்து தான் அறிந்த மக்களிடம் கொண்ட பாசத்தையும்; குழந்தைகளிடம் கொண்ட பரிவையும், கனவுகண்ட அ.இ.வீ.ஸ்ரீ எண்ணும், எட்டி விலகும் நம்பிக்கைகளையும், சிட்டாமையின் சோகத்தையும், அச்சுறுத்தீய பயங்கரங்களையும் தன் உணர்ச்சிபூர்வமான வாழ்க்கையின் பதிவுள்ளது தீட்டிய பத்மினி, தன்னை எதிர்கொள்ளவிருக்கும் மரணத்தையும் அடிமணத்தில் உணர்ந்து முன்னறிந்த வகையிலேயே தானே என்னவோ கடைசியாகத் தீட்டிய சித்திரங்கள் ‘மரணம்’, ‘பக்கி’.

ஆய்ப் காலத்திலிருந்தே பத்மினியை ஆட்கொண்ட ஒரு சோகம் விவரிக்க முடியாதது; புரிந்துகொள்ள முடியாதது. குழந்தைகளிடம் கொண்ட அண்மும் பரிவைமே, தாய்மைக்காகத் தலைத் தக்க மூம் எல்லாமே ஒரு எட்டாமையைக் கணவாக ஆக்கிலிட்டிருக்கின்றன. கடைசிகளாகத்தில் இருக்கணவுவகம் சில சித்திரங்களில் ஒரு புதிரான பயங்கரபாவத்தைக் கொள்கின்றன அநேகமாக, அது surrealistic எல்லோடு ஆகவில்லைது. கடைசியில் வரைந்த ஒளியங்களில் ஒன்று ‘சிறுமி யும் காற்றுடியும்’. மற்றொன்று ‘பறவை’. இவை பத்மினியின் புதிய திருப்பத்தைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. இவ்விரண்டின் பாணியும் முன் இரண்ற எல்லாவற்றிலிருந்தும் மாறுபட்டது. பிரதான்யமாக ஒன்றின் கீழ் ஒன்றை இரண்டு வர்ணப் பகுதிகள்; இவற்றின் பேர்ன்னியில் ஒரு வரை சித்தரம் ‘சிறுமியும் காற்றுடியும்’... தான் விரும்பிய கணவின் நிலையும் எதிர்பாரிப்பு ‘பறவை’ என்று உலர்ந்த எலும்புக் கூடான பயங்கரம். ராக்ஷஸத்தனமாக இந்தோக்கிடப் பாய்கிறது. இவ்விரண்டும் ஒளியப் பாணியில் ஒன்றுபட்டாலும் இருவேறு எதிர்மறையான உணர்ச்சிகள், அனுபவ உலகங்களைச் சித்திரிக்கின்றன. பத்மினியின் கடைசிக் காலத்தில் மாற்றமாறி அலையாடிய ஆசை எதிர்பார்ப்புகளையும் ஸ்வப்பன பயங்கரங்களையும் இவை சொல்கின்றனவோ, என்ன என்றா?

இந்தும் பத்மினி என்ற கலா வியக்தியின் பரிமுகம் வளர்ச்சியின் காலம் Co-existent (co-existent evolution of an artistic personality) அறங்குமிழுகிறது. இதுவரை பத்மினியின் சைதரிக் காலக்குப் பற்றியிருந்த romanticism பெரும் அளவில் நழுவி, முன்னர் romanticism இலமுடியாடிக் கொண்டிருந்த கணவுவகக் குணம் பெரிதாக வளர்ந்து surrealism க்கு இழுத்துச் சென்றிருக்கிறது. பல ஒளியங்கள், வரை படங்கள் இவ்வகையைச் சேர்ந்தன. ஒவ்வொது தலை (காதல்) மற்றவற்றின் தகைப்புகள் எனக்குத் தெரியவில்லை. இவற்றின் மற்றொரு பூப் பிழைச்சரடான பயங்கரம், கணவுகளின் ஏமாற்றம் விளைவிக்கும் காரணத் தன்மை இவ்விரண்டும் ‘பறவை’ என்னும் ஒளியத்தின்

expressionismக்கு இருத்துச் சென்றிருக்கின்றன. இம் மாற்றங்கள் எல்லாம் பதமினியின் வாழ்வு, பார்வை, உணர்வுகள் ஆகியவற்றின் பிரவாஹத்திற்கு ஏற்றவாறே ஆரம்ப lyricism த்திலிருந்து கடைசி expressionism வரை ஒரு இனைச்சரடைத் தமிழுள் கொண்டிருக்கின்றன. பெரும்பாலான இந்திய ஓவியர்களிடம் காணப்படும் புரிந்து கொள்ளமுடியாத, திடீர் ஓவிய மத மாற்றங்கள், fashion-ம் fad-ம் போர்த்துவம் நாகரிகப் பாணிகள் எதையும் பதமினியின் வளர்ச்சி, மாறுதல்களில் நாம் காணப்படுகிறோம். பதமினியின் கடைசிக்கால ஓவியங்கள் அவரது கலை வாழ்வின் ஒரு திருப்பு முனையாகவே தோன்றுகின்றன. மற்றெரு நோக்கில் பதமினி தானே முன்னுணர்ந்த மற்றுப்புள்ளியாகவும் கூட நினைக்கத் தோன்றுகிறது.

அம்ரித் போலவே, பதமினியும் ஒரு சாதனை காட்டியவர்: இந்திய கலாசரித்திரத்தில் ஒரு திருப்பு முனையில் தன் பெயரை படிப்பித்துச் சென்றவர்; பல்வேறு பாதிப்புகளுக்கிடையில், சரித்திரச் சூழ்நிலை நிர்ப்பந்தங்களுக்கிடையில் தன் சுய ஆளுமையை வளர்த்துக் கொண்டவர். இருவரதும் கலா வியக்தி அரும்பிய உடனேயே, பெரும் சாதனைகளை நாம் முன்னேக்கி எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருக்கும்பொழுது, வாழ்வு துண்டிக்கப்பட்டது ஒரு துரதிஓட்டமதான். திரும்பவும், அமரித்துடன் சேர்ந்து பதமினியின் ஓவியங்களும் ஏதும் ஒரு தனி மரபை ஸ்தாபிப்பன் அல்ல. மற்றவர்கள் பின் தொடர்வது என்பதற்கெல்லாம், பதமினி ஏதும் வழி காட்டியதாகச் சொல்லமுடியாது. ஒவ்வொரு கலா வியக்தியின் பாதையும் தனித்தனியானது. ஆனால், பதமினி என்ற பரிபூரணத்துவம் (integrated quality) வாழ்வு, கலை என்றுவற்றின் ஒன்றியை, இவ்விரண்டும் ஒன்று மற்றெண்றிற்குப் பரஸ்பரம் அர்ப்பணித்துக்கொண்ட உதாரணத்வம், சுய ஆளுமையின் பரிமைம் (evolution of an artistic personality) இவையெல்லாம் எத்துறையிலும் இருக்கும் எக்கலைஞருக்கும் ஒரு வழிகாட்டி, முக்கியமாக இன்றைய இந்திய ஓவியனுக்கு.

பதமினி என்ற பூத உடல் அவர் பிறந்த பொன்னுணி கிராமத்தில் அடர்ந்த செடிப் புதர்களின் இடையில், மண்ணின் அடியில் உறங்கச் சென்று இரண்டு வருடங்களாகவிட்டன. இன்று சில நெருங்கிப்பழகியவர்களிடையே பதமினி அவர்கள் மனம் வெறுமை கொண்டு நேரங்களில் நினைவுகொள்ளும் ஞாபகமாக இருக்கலாம். பின்னர் அஞ்ஞாபகங்களும் மறைந்து பூத உடல் ஆவிவிட்ட வெறுமை எங்கும் குழந்துவிடும். ஆனால், அவ் வெறுமையை மறுக்கும் சக்தியுள்ள இருஷ்டாக்களைப் பதமினி தன் வியக்தியின் பிம்பங்களாக நிறையவே விட்டுச் சென்றிருக்கிறோம்.

*"The greatest mystery is not that we have been flung at random between this profusion of the earth and the galaxy of stars, but that in this profusion we can fashion images of ourselves sufficiently powerful to deny our nothingness."*

— Andre Maurois

**பின்குறிப்பு :** பத்மினி சமார் 200 ஓவியங்களையும் கணக்கற்ற வரைச்சித்திரங்களையும், linocuts-ஜூயும் விட்டுச் சென்றிருக்கிறார். எனக் குப் பார்க்கக் கிடைத்தவை 35ம் அளவில் ஓவியங்களின் பிரதியான சமார் 30க்கும், பத்திரிகைகளில் வந்துள்ள கிட்டத்தட்ட 45 ஓவிய மறுபதிப்புகளும், வரை படங்களும் ஆகும். Transparencies ஜூதிரையில் பெரிதாக்கிப் போட்டுப்பார்க்க வசதி இல்லாமல் போய் விட்டது. அவரது ஓவியங்களில் எதன் original-ஜூயும் பார்க்க முடிய வில்லை. பிரதிகளாகக் கிடைத்தவற்றுள்ள ஒரு சிலவற்றிற்கே தலைப்புக்கள் கிடைத்தன. ஆகவே, இக்கட்டுரையில், இந்திலையில் சாத்தியமான பத்மினியின் உலகு, ஓவியப் பார்வை எத்தகையது, இந்திய மரபில் அவர் இடம், என்பன பற்றியே எழுத முடிந்தது. ஓவியக்கலை நுழைக்கங்களைப் பற்றியும், எக் குறிப்பிட்ட ஓவியத்தின் தலை ஆராய்வு பற்றியும் எழுதுவதென்பது original-ஜூப் பார்த்தே சாத்தியமாகும். இவ்வளவில் இக்கட்டுரை ஒரு பெருங்குறையைத் தன்னுள் கொண்டது; பத்மினிக்கு உரிய நியாயம் செய்யாதது. ஆனால் இக்கட்டுரையில் சொல்லப்பட்ட கருத்துக்கள் எவ்வும் originalis இல்லாமையால் பாதிக்கப்படுவன அல்ல; பின் மாறுபடுவனவும் அல்ல.

வ. சா. □ □

வெங்கட் சாமிநாதனின் ஆறு கட்டுரைகளைக் கொண்ட கலை வாழ்க்கை அனுபவம் வெளிப்பாடு (அண்ணம், சிவகங்கை ஜூலை, 1988) என்னும் தொகுதியில் இடம்பெற்றுள்ள இக்கட்டுரை, முதன்முதலில் சென்னையிலிருந்து வெளிவந்த கடத்தபற என்னும் சிறு சஞ்சிகையில் இடம்பெற்றது.

## கோயா

**இருளின் ஆற்றலை எதிர்த்த கலை**

சாண்டியன்கோ ஆமோன்

“IDவீதி உரிமைப் போராட்ட வீரர்” என்பது ஃபிரான்சிஸ்கோ டி கோயாவுக்கு வெகுவாகப் பொருந்தும். இவருடைய ஓவி யங்களும் செதுக்குச் சித்திரங்களும் அழகியல் பண்பு நல்லூர்க்காக எந்த அளவுக்குத் திற ணய்வாளர்களின் பாரசிட்டுதலைப் பெற்றுள் எனவோ அதே அளவுக்கு அந்தி, அடக்கு முறை, அதிகார அத்துமீறல் பற்றிய இவரது வன்மையான கண்டனமும், போரின் நாசங்களுக்கிடிரான நெஞ்சுருக்கும் எழுத் தங்கும் பொறுதலைப் பெற்றுள்ளன.

இவருக்கு முந்திய கலைஞர்கள் கையாண்ட தரங்கெட்ட மறுமலர்ச்சி மரபுப்பாணியிலி ருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டதாகக் கோயா வின் கலை விளங்கியது. அத்துடன், எதிர்ப்பு நடவடிக்கையாக வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாயும் இது விளங்குகிறது. தம் காலத்திலும் நாட்டிலும் நிலவிய சமூக, அரசியல் அந்திகளுக்கு எதிரான எதிர்ப்புக் குரலாக அமைந்த இவரது கலை, மற்ற நாட்டினருக்கும் காலங்களுக்கும் எடுத்துக் காட்டாகவும் பாடமாகவும் விளங்கியது.

எந்த இடத்தில் இவர் இன்று துயில் கொள்கிறாரோ அதே இடத்திலிருந்து இவருடைய வாழ்க்கை பற்றியும், இவரது படைப்புகள் குறித்தும் சிந்தித்துப் பார்ப்பதற்கு இவரது 150 ஆவது நினைவு நாள் ஓர் வாய்ப்பை அளிக்கிறது. இவர் தாமாகவே ஒதுங்கி வர்மந்துவந்த போர்டோவிளையீ காலமானார். இவர் இத்துவம் ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு இவரது உடல் ஸ்பெயினுக்குக் கொண்டிரப்பட்டது; மட்ரிட்டில் சான் ஆண்டோனியா டி லாஸ்பூனாரிடா மடாவயத்தில் இவரே தம் கலைத்துறைவு அனங்கிட்டிருந்த குனி மாடத்தின்டியில் அதைத்தூண்டின சிறுவையின் அடித்தளத்தில் இருஞ்சூடைய உடல் அடக்கம் செய்யப்பட்டது. இங்கு இவர் தீட்டியின் சுவரோவின்கள்; இந்றை மை நூலின் தொடர் காட்சிகளோயோ, பிரவசமுட்டும் கற்பணக் காட்சிகளோயோ சித்திரிக்கவில்லை. மாருக, அன்றூட வாழ்க்கை யில் நீதியை நினைதாட்ட நடங்கும் யோராட்டங்களையும், மனித உரிமையை மறுவதற்கு எதிர்ப்புணர்ச்சியையும் இவை சித்திரிகளின் றன்.

கோயாவின் வாழ்க்கையும் படைப்புகளும் இவருக்கு “உண்மைக்குச் சாட்சி” என்ற பொருத்தமான பட்டத்தூப் பெற்றுத் தந்துள்ளன. தம் காலத்திய வாழ்க்கையின் வரலாற்றை உள்ளது உள்ளவடியே தடுதிலையில் நின்று வெளிப்பாடுத்தியமைக்கார இவர் எங்கென்றும் நினைவில் நிற்பார். என்ன நேர்ந்தாலும்—ஒதுக்குப்புற வாழ்வில் மரங்களும் வந்தாலும்—உண்மையை இவர் அஞ்சா நெற்குத்துடன் எடுத்துரைத்தார். ஃபிரான் சிஸ்கோ டி குபிவெடோ என்ற 17ஆம் நூற்று ஆண்டு அங்கதுக் கல்வர் அடக்கமுறைக்குள் கார்கிசீக் கிடைத்தியில், “வாயை குடிக்கொண்டிரு; இல்லையேன் அபாயம் நேரிடும் என உதட்டில் விரல் வைத்து ஏச் சமிக்கின்றோய். எனிலும், நான் ஒருபோதும் மௌனமையாய் இருக்கமாட்டேன்” என்கின்றார். இந்த அஞ்சாவை உணர்வை, கோயாவின் காலைப் படைப்புகள் எதிராகிக் கிடைத்தன.

**சான்டியாகோ ஆமோன்:** ஸ்பானியக் கலைத் திறனாய்வாளர்; கவிஞர், வரலாற்று அறிஞர்; ‘எல் பாய்ஸ்’ எனும் ஸ்பானிய தினத்தாளிலும், ‘குவாடெர் ணை பாரா எல் டயலாகோ’ எனும் மட்ரிட் இதழிலும் வழக்கமாக எழுதி வருகிறார். கியோட்டோவின் வாழ்க்கையும், பிக்காஸோ பற்றிய ஆய்வும் (மட்ரிட், 1973) அவரது நால்களுள் சிலவாகும். இக்கால ஸ்பானியக் கலை பற்றிப் பலமுறை எழுதியுள்ளார்.

வன்மையாகக் கண்டிக்கத் தக்க அந்திகள் அன்றூட வாழ்வில் வீதிதோறும் திறந்தினரன். இந்த அந்திகள் படப்பிழப்பாக ஆவரது அற்புதச் சுவரோவியங்கள் விளைவினா. இவ்வோலியங்கள் இன்று இவருடைய கல்லறையை அலங்கரிக்கின்றன. இருஞ்சூடு அருமையான சுவரோவியங்களைத் தூயிமாடத்தில் காணலாம். இவற்றில் தெய்விக்க கலதகளோயோ மிக உயர்ந்த சித்தாந்த வெளிப்பாடுகளோயோ காண இயலாது; மாருக, அன்றூட வாழ்க்கையில் காணும் சாதாரண மக்களின் உருவங்களோ— மட்ரிட் நகரில் உலவும் ஆண்களையும் பெண்களையும், கந்தலணிந்த சிறுவர்களையும். அலங்கார ஆடைகளணிந்த நகரவாசிகளையும், தொழிலாளர் வர்க்க அழகிகளையும், உழைப்பாளிகளையும், போக்கிரிகளையும், புனிதர்களின் அற்புதச் செயல்களைச் சுந்தரமாக களில் நடித்துக் காட்டுவதைக் காணக்கும் எளிய மக்களையும் காணகிறோம்,

புனிதர் அந்தோனியாரின் அற்புதச் செயல், வீதியில் ஒளிப்பாய்ச்சிய முற்றத்து மேடைகளில் நடிக்கப்படுகிறது. பாரம்பரியக் கலையில் அற்புதங்களை நடித்துக் காட்டுவதற்குப் பலரிக்குப் படிக்கட்டுகளும் மூன்மண்டபங்களும் பின்னால்யாக அமைவினான. புனித அந்தோனியாரின் அற்புதமிடுதீடு கொலைக் குற்றம் காட்டப்பட்டிருக்கிறது

இக்குற்றச்சாட்டுப் பொய்யென நிருபிப்பு தற்காக்க கொலையுண்டு மாண்ட மனிதனை அந்தோனியார் உயிரூட்டி எழுப்புகிறார். இதை வியப்புடன் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் கூட்டத்தினரிடமிருந்து தப்ப உண்மைக்குற்றவாளி ஒடுகிறார். இந்த நற்செயலுக்காகக் கூடியிருப்போர் அணைவரும் அந்தோனியாருக்கு நன்றி செலுத்துகிறார்கள். இக்காட்சியை ஓர் ஒவியம் சித்திரிக்கிறது.

வண்ணங்களைப் பொறுத்த வரையில், சிக்காமான எளிய வண்ணங்களையே கோயாகையாண்டுள்ளார். தேவாவயங்களிலும் அரண்மனை முகடுகளிலும் சுவரோவியங்களில் வழக்கமாகப் பயன்படுத்தும் பகட்டுவண்ணக் கலவைகளை விடுத்து, மங்கலான இயற்கை வண்ணங்களைக் கோயா துணிந்து பயன்படுத்தியுள்ளார். இவ்வகையைச் சேர்ந்த அற்புதமான சுவரோவியங்களுக்கு சியங்கள், செவில் போன்ற பழுப்பு வண்ண ஒவியங்கள் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும். இந்த ஒவியங்கள் இன்றும் இவரது கல்லறையை அலங்கரிக்கின்றன. படிப்படியாக மங்கிச் செல்லும் மஞ்சள், இரத்தவண்ணச் சிவப்பு, நீலம், கருஞ்சிவப்பு, ஆகிய வண்ணங்களில் திட்டப்பெற்ற ஓர் ஒவியம் ஸ்பெயின் நாட்டின் நாட்டுப்புறக் காட்சியைச் சித்திரிப்பதாகும். மனித வாழ்வில் கருப்பருக்கும் வெள்ளையருக்கும் நடக்கும் போராட்டத்தை மனிதாபிமானத்தோடு உருவகாகச் சித்திரிக்கும் வகையில் இது விளங்குகிறது.

ஓளி, நிழல் இவற்றின் உணர்ச்சியூட்டும் திறம், கருமைக்கும் வெண்மைக்குமிடையிலான மோதல் என்ற கூர்நோக்குத்தான், கோயாவைச் செதுக்குச் சித்திரிக் கலையில் பரிசோதனை நடத்தி, அக்கலையில் இவரைத் தன்னிகரில்லாதவர்காக் ஆக்கியது. இந்தப்

புதிய கலையிலும் துவக்கும், இவர் காலத்திய அரசியல் திருப்பங்களும், தீங்குகளும்கூட இடம் பெற்றுள்ளன. இவருடைய நாட்டில் அப்போது நடந்துவந்த அரசியல் போராட்டத்தை இரண்டு (பயங்கரம்) ஓவியாட்சிக் கும், ஒளியின் (சுதந்திரம்) தல்லாட்சிக்கு மிடையிலான போராட்டமாக செப்பேட்டில் செதுக்குச் சித்திரமாகச் சித்திரித்துக்காட்டியிருக்கிறார். “அப்போது ஸ்பெயினப்பிளவுப்புத்து வந்த அரசியல் போராட்டத்தையும், பகுத்தறிவுக்கும் பகுத்தறிவின் கணவுகளுக்கும் வாழ்வுக்கும் மரணத்திற்கும், இருளின் குழற்றுக்கும், ஒளியின் பகுத்தறி வகுக்கும், இரவுக்கும் பகலுக்குமிடையிலான போராட்டத்தையும்தான். அவர் இந்தச் செப்பேடுகளில் சித்திரிக்கிறார் என்று ஃபிரெஞ்சுத் திறனுய்வாளர் கிளாடி ராய் குறிப்பிடுகின்றார்.

செதுக்குச் சித்திரா முறையானது ஜேக்ஸ் காலாட் காலத்தில் தன்னியக்கம் பெற்றது என இதே திறனுய்வாளர் கூறியுள்ளார். எனினும், ஒவியங்களைச் செப்பேட்டில் படியெடுக்கும் ஓர் உத்திரியாகவே இன்னும் கருதப்பட்டு வந்தது. மெலிந்து செல்லும் கோடுகளாலும் பட்டைகளாலும் தூர் அளவுகளைச் சித்திரிக்கும் முறையினை ஸ்டன் நகரைச் சேர்ந்த லூக்காஸ் கண்டு பிடித்தார். இதே முறை அதே நகரைச் சேர்ந்த ஒவியர் ரெம்பிராண்டுக்கு அகத் துண்டுத் தளித்தது. ஓருக்காவிலின் படைப்புகள், ஒவியத்தைக் கட்டிறுக்கத்திலிருந்து விடுவித்த துடன், இறுதியாக ஒளியினையும் நிழலையும், ஒளிப்பிழம்புகளையும், இருள் திரள்களையும் நுட்பமாகக் கலந்திடச் செய்து, அன்றூட வாழ்க்கைக் காட்சிகளை அற்புதமாகச் சித்திரிக்கும் அருமையான சாதனமாகச் செதுக்குச் சித்திரிக் கலையை உருவாக்கின.

ரெம்பிராண்ட் காலம் வரையில் ஓர் ஒவியத்தின் பல படிகளை எடுப்பதற்கு அல்லது இலக்ஷிய நூல்களில் கையினால் படம் வரைவதற்குப் பதிலாகச் செதுக்குச் சித்திர அச்சுறையைப் பயன்படுத்துவதற்கு மட்டுமே செதுக்குச் சித்திரக்களைப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. செதுக்குச் சித்திரக் கலையின் வரலாற்றில் 1639 ஆம் ஆண்டு ஒரு திருப்புமுனையாக அமைந்தது. இவ்வாஸ்தவிதான் ரெம்பிராண்ட் தமது “பொராட்டோரா டி ஓரா” என்னும் புகழ் பெற்ற செதுக்குச் சித்திரத்தின் வாயிலாக, இருஞ் மற்றும் ஒளிப்பிழையும்புகளின் கலப்பின் அடிப்படையிலமைந்த ஒரு புதிய கலை வடிவமாகப் பண்டைய செதுக்குச் சித்திரக் கலையினை உருவாக்கிக் காட்டினார். ஒன்றரை நூற்றுண்டுக்குப் பின்பு, சீர்திருத்த எதிர்புக்கும், சுதந்திர வேட்கைக்குமிடையிலான உணர்ச்சிப் போராட்டத்தைச் சமூக மற்றும் அரசியல் சிக்கல்களுடன் சித்திரித்துக் காட்டுவதற்கு இந்த உத்தியை கோயா வெற்றியுடன் கையாண்டார்.

சான் ஆண்டோனியா டி லா மடாலயத் திலுள்ள கல்லோவியக் காட்சிகள் மனித உரிமைகள் காலடியில் மிதிக்கப்படுவதை நேரடியாகக் கண்டிக்கின்றன. இதே காட்சிகள் இவருடைய செதுக்குச் சித்திரங்களில் ஆழமான சமூகச் செய்தியாகத் திகழ்கின்றன. “கோயாவின் செதுக்குச் சித்திரங்கள் வெறும் கற்பனைக் காட்சிகளால்; அவை சமூக ஆவணங்கள் என்பதை 1799 இல் ஸ்பானியர்கள் தெளிவாகப் புரிந்துகொண்டார்கள்” என்று கிளாடி ராய் குறிப்பிடுகிறார். இவருடைய 80 செதுக்குச் சித்திரங்களிலும் “கல்லிவரின் பயணங்கள்”

“காண்டிட்ட்” என்ற ஓவியங்களிலுள்ளதைப் போன்றே, அழியா மனிதனே அல்லது ஆண்டவனே பிரச்சினைக்குள்ளாக்கப் பட வில்லை; மாருக, வாழும் மனிதனும் அவன் உருவாக்கிய சமூகமும், அச் சமூகத்தில் வெளிப்படும் அரியணையும் பலிபீடமும், கொடுங்கோண்மையும் பொய்யும், மனிதனுக்குண்டாகும் அவமதிப்பும், ஏழை எளி யோரின் அவலமும் பிரச்சினையாக்கப் படுவதான். பெரிய அங்கத்திலிருந்து சிறிய அங்கத்தைக் குறித்துக் காட்டும் ஒரு வகைத் தனி இயல்பினையும் இவற்றில் காண முடிகின்றது.

ஒளிக்கும் நிழலுக்குமிடையிலான கடும் போராட்டத்தைச் சித்திரிக்கும் கோயாவின் கற்பனைக் காட்சி ஓவியங்களில், புதியதொரு வீற்றமைதிப் பண்பானது இழிவற்றுப் பயங்கரக் காட்சியாக மாறுவதைக் காணகிறோம். ஆனால் இந்த மாறுதலானது புறவுலக இறைமையியல் சார்ந்த அல்லது புராணத்துறை சார்ந்த நெறியில் செல்லும் மாறுதல் அல்ல; மாருக, இவரது காலத்திய கீழுலகில் இரத்தம் தசையுடன் உலவும் மனித உருவங்களைப் படம் பிடித்துக் காட்டும் முயற்சியாகும். ஒரு பயங்கரச் சிறைக்காலையைக் காட்டும் கோயா, அங்கு எலிகள் நிறைந்த சிறைக் கூடங்களில் கைதிகள் அடைந்து கிடப்பதைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறார்; பித்தர் மருத்துவமனையொன்றில் உள்ளுறைவோர் வினாக்கல் மான காகிதக் குல்லாய்களுடன் குப்பைகளுங்கள் நிறைந்த அறைகளில் திரிவதைச் சித்திரிக்கின்றார். இவ்விதம் ஆண்மிகத் தகைமை எந்த அளவுக்கு வீழ்ச்சியுற்றறது என்பதை நமக்கு உணர்த்துகின்றார்.

கோயாவின் படைப்புகள் புதியதொரு சமய உண்மையினையும் உணர்த்துவதாக வல்லோன்ஸ்லோ வென்சரி போன்ற அறிஞர்கள் வலியுறுத்திக் கூறுகின்றார்கள். ஆனால், இதற்கு மாறான கருத்தையும் வென்சரி தெரிவித்துள்ளார். அதாவது, “கோயாவின் படைப்புகள் அறிவெல்லை கடந்த பரிமாணத்தை ஒழிப்பதாகும்” என அவர் முடிவுகட்டுகிறார். “1808 மே 3: மட்ரிட் பாதுகாவலர்களின் படுகோலை”, என்ற புகழ்பெற்ற ஒனியத்தை வென்சரி சிறப்பாகக் குறிப்பிடுகிறார். இதில் ஒரு வீரர் மார்பில் சுண்டு பாய்ந்து மாண்டு கீழே விழுகின்ற பயங்கரக் காட்சி சித்திரிக் கப்பட்டிருக்கிறது. அப்படி விழுகின்ற வீரன், சிலுவையில் கைகளை அறைத்துள்ளது போல் கைகளை உயரே தூக்கியிருக்கின்றன; கண்டு பாய்விருக்கும் அத் தருணத் தில் அவ்வீரனின் முகத்தில் வீரார்த்த மந்தகரசப் புள்ளங்கை தவழ்கிறது. உயிர்த் தியாகத்தின் அறிகுறி ஒரு சிறிதும் இல்லை; நிரிர்ந்து தோக்கும் அந்த மெனிந்த உருவ வீரன் யார் என்ற அடையாளமும் இல்லை. கொலையாளிகள்கூட மனிதப் பண்டகளை கண்மூடித்தனமாக ஒழித்துக்கட்டும் எதேச் சாதிகாரத்திற்கு அடிப்படையும் கொடுரமான உருவங்களாகத் தோன்றவில்லை; மாற்று, உருவமற்ற அதிகார வர்க்கத்தின் அல்லது வைப்பாளையவின் சின்னமாகவே

தோன்றுகின்றனர். “கந்தலாடையில் அவலத் தோற்றுத்துடன் உயிர்த்திய கைகளுடன் காணும் வீதன் புதிய கிந்திலுவாக அல்லது கோல்கோத்தாவாகக் காட்சியளிக் கின்றன” என்கிறார் வென்சரி. கோயா தமது நங்பிக்கைகளை வெளிப்படுத்தும் முறை இதுதான்.

ஒரு தனி மனிதனை மட்டுமின்றி மனித நலத்தையே ஒழித்தத் கட்டும் கண்மூடித் தனமான இத்திட்டத்தின் மூர்க்கத்தனத் தையும் அதை அஞ்சாநஞ்சத்துடன் எதிர்க்கும் மாணிட, வீரத்தையும் உணரவைத் தூண்டும் விதத்தில் காவியைப் பண்புகளோடு ஓவியமாகத் தீட்டியிருக்கிறார் கோயா. ‘இதில் மக்களின் மனக் குழந்தை கோயா சித்திரிக்கிறார். அவர் அவர்களைத் தூய வீதப் படுத்துகிறார்; அவர்களைத் தயநாட்டி வாழுத்துகிறார்; அவர்களுக்காக அழுகின்றார். ஸ்பாவிய தேவைக்கிணய நெப்போலி யன் அடிக்கொட்டிய கொடுமையினையும் மிகுங்கம், வகையில் அவரது ஒளியக் காட்சிகள் உயிரோட்டத்துடன் விளங்குவதுடன், மனிதப் பண்புகளுக்கு உலக முரியாதையை உண்டாக்குகின்றன சு

## ஓ வான் கோ

□ வின்சென்ட் வான் கோ (1853-1890) பெல்லியஸ் நாட்டு எல்லையிலுள்ள ஒரு குக் கிராமமான குத்தங்டர்ட்டில் 1853ஆம் ஆண்டு மார்ச் 30 ஆம் தேதி சிறந்தார். 26 வயதில் படங்கள் வரைய ஆரம்பித்து 33 வயது வாக்கில் தனிப் பாளி ஒன்றை உருவாக்கி, தனது 37 ஆண்டு வயதில் மறைந்துபோன வின்சென்ட் வான் கோ வைகீக்கிறவின்துவக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்து வர். இவரது குகட்டார் ஒரு மதகுரு. இவரும் ஒரு கிறிஸ்துவப் போதகராகப் பணியாற்ற விரும்பி அதில் தோல்விகண்டார். இவர் ஓவியங்கள் விற்கும் கொம்பனியில் வேலையாளாக, பள்ளி ஆசிரியராக, புத்தக விற்பனையாளராகச் செயற்பட்டார். எங்கும் நிலைக்க முடியவில்லை. முழுமுறை காதவித்தார். தோல்விதான். இளமைக் காலத்தில் அடுத்தடுத்து பல சமூகவுக்கள் இவருக்கு ஏற்பட, ‘உதவுக்காரர்’ என்று குத்திதுபடிந்த படிமத்தைச் சூப்பிக்க காட்டிக் கழவு முயன்று அதிலும் லெளிக்கத் தோல்விகண்டவர். சக மனிதர்கள் மீது இவர் கொண்டிருந்த நேசம் அளவிட முடியாதது. இதுவே இவர் கலையின் ஒற்றுக்கண். அப்பட்டமான எளிமையும், படாடோபமற்ற நேரடித் தன்மையும், ஓடுயந்த நாட்டுப்புற வாழ்க்கைதான் இவரைப் பெற்றிடும் ஆகர்ஷித்தது. இவர் விவசாயிகளின் ஒவியர் என்று பெயர் பெற்றவுட், என்னும் கிராமியக் கட்டிகளையும் கிராமிய, வாழ்வுக்கே உசித்தான் உழைப்பாயினோயும் தன் கலைக்குப் பெருளூராகக் கண்டவர். மிகக் கடுமையான உழைப்பாளி.

எழில் வோலா, பிஸாரோ, கோ ஹின், சிக் கெக் போன்ற கலைஞர்களுடன் நட்புச் சொன்னிருந்தார். 33 வயதுக்குப் பின் அன்றத்திற்காலில் வாழ்க்கைக்கில் இவருடைய கலை, ஆழத்தையும் புதிய ஆழகுகளையும் பெற்றது. மேல்தட்டு வாழ்க்கை சார்ந்த பின்னால் மிகுங்கும் பொருள்களிலிருந்து ஓயிர் பாய்க்கலாக மன்னிங்ச் சார்ந்த ஆதாரமான பொருள்களுக்கு ஒவியத்தில் இடம் தந்தவர். இப்பொருள்கள் மீது இவர் கொண்ட தேர்வினாலும், வகைகளினாலும், அளவினாலும் கலையாக இவற்றை வெற்றிபெறச் செய்தாலும் ஒவியக்கலையின் பொருளிலேயே பிற்காலத்தில் பெரும் மாற்றம் நிகழக் காரணமாக இருந்தவர். வான் கோவின் ஒவியப் படைப்புக்கள் எல்லாமே அவர் காலத்திய கலை, சமூக கட்டுத்தட்களுக்கு ஒவ்வாதவை. வறுமையிலும் தோல்வியிலும் குலைந்து போன மனிலையில் அவர் விரல்கள் வரையத் தொடங்கின. அவர் இழுத்த கோடுகளில் சுரங்கத் தொழி வாளிகள் தான் வந்தனர். ஒவியங்கள் முரட்டுத் தனமாக, ஒழுங்கற்றி, அலங்கோலமாக நலினமில்லாமல் வந்தன, ஒவியம் அவரது ஆண்ம வேட்கையினே வெளிப்பாடு. ஜப்பானிய ஒவியக் கலையால் பெரிதும் பாதிக்கப் பட்டவர் இவர். பெருளில் தன் பார்வை பிராதானப்படுத்தும் சாரத்தை மிகைப் படுத்தி, பொருட்படுத்தத் தகாதவற்றை முறருக விலக்கியவர். ஒரு ஒவியராக லெளகீக வாழ்வில் தோல்வி கண்டவர். இவர் வாழ்வில் இவரின் ஒரே ஒரு ஒவியம் தான் விற்பனையானது. □

□ □ வான் கோவின் கலாமேதமை இரண்டு வழிகளில் வெளிப்பட்டது. ஒன்று வண்ணங்களாலும், கோடுகளாலும் ஆன ஓவியங்கள். இன்னொன்று சொற்களாலான மொழி - வாழ்நாள் முழுவதும் தன்னைக் கணிவுடன் போஸித்த தமிழி தியோடர் வான் கோவுக்கு எழுதிய கடிதங்கள். வான் கோ தியோ மீது வைத்திருந்த பாசம் ஆழ மானது. இவர் தொடர்ந்து பல ஆண்டுகள் தன் சகோதரருக்கு எண்ணற்ற நீண்ட கடிதங்கள் எழுதி வந்திருக்கிறார். சக கலை ஞர்களுக்கும். கிட்டத்தட்ட எண்ணாறு கடி தங்கள். தன் அனுபவங்களை எந்தவித பாசாங்கும், பாவணகளுமின்றி, இயல்பாக, உண்மையாக இவற்றில் பதித்திருக்கிறார். தன் ஓவியங்கள் பற்றி, மற்றவர்களின் கலைப் படைப்புகள் பற்றி, இயற்கைக்காட்சிகள், சந்தித்த மனிதர்கள், உணர்ச்சிச் சுழிப்புகள், படைப்பின்ஊற்றுக்கண்கள், வண்ணங்களின் குணம், கோடுகளின் தன்மை, படாமைப் பின் இசைவு பற்றியெல்லாம் இவற்றில் எழுதியிருக்கிறார். இக்கடிதங்கள் மேலூ நாட்டு ஓவியத்தில் நவீன பாணி ஒன்றைப் படைத்த மூலகர்த்தானின் சாகனமாகும். எளிமையும், உண்மையின் அழகும் கொண்டவை.

ஓவியர்களிடையே இவர்தான் உலக இலக்கியங்களில் அறிவும் ஆழந்த ஈடுபாடும் கொண்டவர். இவர் எழுதிய கடிதங்களும் மிகச்சிறந்த இலக்கியங்களுக்கு திகராக மதிக்கப்படுகின்றன.

14 முதல் 16 மணி நேரம் ஓவியப் பணி யில் கடுமையாக உழைத்தபின் பின்னரவில் எழுதப்பட்ட கடிதங்கள் இவை. ஒரு கடி த்ததை ஆரம்பித்து பல நாட்கள் எழுதிக் கொண்டு போவதால் தெரிவிக்கப்படும் செய்திகளில் முரண்பாடு இருக்கும். ஒரே இருப்பில் எழுதப்பட்டவை அல்ல இவை என்பதை நினைவில் கொள்ளவேண்டும்.

வான் கோ இறந்த ஏறு மாதங்களுக்குப் பிறகு அவரது சகோதரர் தியோவும் இறந்தார். தியோவின் மனைவி ஜோஹன்னா, வான் கோ எழுதிய கடிதங்களை முதன் முதலாகத் தொகுத்தார். பின் இரவின் ஸ்டோ னும் அவரது மனைவி ஜெயின்ஸ் ஸ்டோ னும் தேர்ந்தெடுத்த கடிதங்களை ‘அங்குள்ள தியோ’ என்ற தலைப்பில் தொகுப்பாகக் கொண்டுவந்தார்கள். □ □

## ○○ வான் கோவும் நவீன ஓவியமும்

தொழிற் புரட்சிக்குப் பின் தோன்றிய தனிமனிதன், பங்கேற தனிகளிலிருந்து விடுதலை பெற்றதன் தொடர்ச்சியாக தனிமனித - சமூக வாழ்க்கை முறையில் பங்கேற மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. கலைகள் சமயத்தின் பிடியிலிருந்து விடுபட்டதும் இத்த மாற்றத்தின் ஓர் அமசுமதான். இதன் விளைவாக, கலை சுதந்திரமாய்ச் சுவாசிக்கத் தொடங்கியது. கலைஞர் வெட்ட வெளியில் நிற்பவனுள்ளன. இச்சதந்திரத்தின் எண்ணற்ற பரிமாணங்களை அவன் காலகதியில் அறிந்துகொண்டான். இந்தப் பயணத்தினாடாக, காலப்போக்கில் கலைப்படைப்பு என்பது ஓர் ஆத்மார்த்த அனுபவம் என்பதை அவன் உணர்ந்தான். இத்தகைய உணர்வுபெற்ற ஓவியக் கலைஞர்களால் படைக்கப்பட்டவை தாம் மேல்நாட்டு நவீன ஓவியங்கள்.

இந்த நவீன ஓவியங்கள் நமக்குப் புரியாத பெரும் புதிராக இருக்கின்றன. முற்றிலும் புதிய, சற்றும் நமக்குப் பரிச்சயமற்ற எந்த ஒரு கலைப்படைப்புமே இப்புதிர்த் தன்மையோடுதான். தோற்றமளிக்கும். ஆனால், மனந்திறந்து அவற்றேடு நாம் பழகும்போது, அப்பழக்கத்தினைடையே அவற்றின் அடிப்படைகளை நாம் புரிந்துகொள்ளும் போது, புரிவதற்குத் தடையாய் எழும்பி நின்ற தடுப்புச் சவரிகள், தகர்ந்து விழும். தெளிவு கூடும். கலை அனுபவம் மனதுள் இறங்கும்.

வான் கோ நவீன ஓவியக் கலைஞர்களுள் மகத்தானவர். என்ஸ் பிரஷ்னிசம் என்ற புதிய ஓவியப் பாணியை உருவாக்கியவர். இந்தப் பாணியை வான் கோ உருவாக்குவதற்கு முன்பு நிலவிய நியலிசம் (Realism) நச்சரவிசம் (Naturalism) இம்பிரஷ்னிசம் (Impressionism) போன்றவை புற உலகின் தத்துப் பெளிப்பாடாக மட்டுமே விளங்கின. இப்பாணியை மேற்கொண்ட கலைஞர்கள், தாம் கானும் உலகின் காட்சிப்பொருள்களை தம் ஓவியங்களில் நகல் செய்தார்கள். இம்முறை பாணிகளுக்குள்ளும் சிறு சிறு வேறுபாடுகள் உண்டுதான். குறிப்பாக, இம்பிரஷ்னிசத்தில் வண்ணமும் ஓவியும் முங்கிய பங்கு வகிக்கின்றன.

எந்த ஒரு கலையாக்கத்திலும் உணர்ச்சி, கற்பண, வடிவம் என்ற மூன்றும் இனைந்திருப்பது தவிர்க்க முடியாத அம்சம். கற்பணயற்றது, வறண்டுவிடும், வடிவமற்றது, சிதறிவிடும். உணர்ச்சி அடிநாதமாய் உள்ளுறையானிட்டால் படைப்பு பரவசத் தன்மையை இழந்துவிடும், இம்மூன்றில் எதன்மீது படைப்பாளி அதிக கவனம் கொள்கிறான் அதற்கேற்ப ஒரு பாணி அமைகிறது. என்பிரஷ்னிசம், புறவுகத்தை எதிர்கொண்ட கலைமனத்தின் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு. அது நியலிசம் போல காட்சிகளின் தத்துப்பச் சித்திரிப்பு அல்ல. காட்சிகளைக் கண்ணுற்ற கலைமனத்தின் உணர்வ வடிவம். ஆற்றல் அல்ல ; ஆத்மாதான் கலை என்ற ஓவியப்பாங்கு. இப்பாணியின் மூலகர்த்தாதான் வான் கோ. இவ்வகை ஓவியங்கள் பார்ப்போளின் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளைக் கிடைக்க செய்வன ; பரவசமூட்டுவன், படைப்பு மனத்தின் உணர்ச்சிகள். போனியாக நில்லாமல் ஆன்மாவின் அசலான அஸ்காரக் இருப்பின் உயர்ந்த சிருஷ்டி பிறக்கிறது. இத்தன்மைதான் வான் கோவை ஓவியக் கலையின் சிரமாக்குகிறது. தான் திட்டவிருக்கும் பொருள்களையும் மனிதர்களையும் உள்முகமாகத் தியானிக்கும்போது ஏற்படும் உணர்ச்சிப் பெருக்கத்துக்கு வழங்க கொடுப்பதை ஒரு கலைப் பாங்காகக் கொண்டதுதான் வான் கோ உருவாக்கிய எக்ஸ்பிரஷனிசம். இவ்வகையில், வான் கோவின் ஓவியங்கள், அவருடைய தியானங்கள். □

அந்தோனி பெட்ரம்  
ANTHONY BERTRAM

## அமெதியோ மொடிலியானி 1884—1920 Amedeo Modigliani

அமெதியோ மொடிலியானி 1884 ஜூலை 12இல் வெக்லேரார்னில் (Leghorn) பிறந்தார். நான்கு பிள்ளைகளுள் இவர் கடைக்குட்டி. பெற்றேர் இருவரும் கெளரவும் மிகக் யூத குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். வரலாற்றுசிரியர் சிலர் எழுதியதுபோல் அவருடைய தாய் யூஜினி காசின் (Eugenie Garsin) ஸ்பினோசா (Spinosa) மரபில் வந்த வருங்மல்லன்; தந்தை வசதிபடைத்த வங்கியாளரும்லர். கரி வியாபாரியாய் வாழ்க்கையைத் தொடங்கிய தந்தை 1884இல் நொடிந்து போனார். பிறகு ஒரு சிறிய தரகர் அலுவலகத்தில் இயக்குநர் ஆனார். மொடிலியானியின் இல்லம் செல்வத்துக்கு அண்மையில்லை — ஏழ்மைக்கருகிலேயே இருந்தது.

வெக்லேரார்ன் உயர்நிலைப் பள்ளியில் தொடங்கிய அவர் கல்வி, பதினாறு வயதில் அவரைத் தாக்கிய புனர்வியாலும் (Pleurisy), மூன்றாண்டுசெல்ல வந்த நெருப்புக் காய்ச்சலாலும் தடைப்பட்டது. இருந்தபோதும் 1894இல் டிப்ளோமா பட்டம் பெற்ற மொடிலியானி, குக்கியெல்மோ மிஷேலியிடம் (Guglielmo Michelini) சித்திரம் கற்கத் தொடங்கினார். இந்த ஓயியர், இத்தானிய Impressionist குழுவொன்றைச் சேர்ந்தவர். (மிஷேலியின் குரு கியோவன்னி பற்றேறியும் அக்குழுவில் ஓர் உறுப்பினராய் இருந்தார்.) மொடிலியானியும் அவர் சக மாணவர் சிலரும் சேர்ந்து, தமக்கென்று ஒரு குழுவை நிறுவி கதந்திரமாக இயங்கினாலும், அவர்கள் புரட்சிக்காரராக விளங்கியதில்லை. அவர்கள் பூர்ஷவாக்கள் என வர்ணிக்கப்பட்டாலும், மொடிலியானி வெக்லேரார்னின் கீழ்மட்ட வாழ்க்கையை ரசித்தார் என்றே சொல்லவேண்டும். பதினேழு வயதில் அவரைத் தாக்கிய கூயரோகமே இருபுது ஆண்டுகளுக்குப் பின்னால் அவர் உயிரைக் குடித்தது. அமால்பி, நேப்பிள்ஸ், காப்ரி (Amalfi, Naples and Capri) ஆகிய இடங்களில் தம் உடம்பு தெறுவதற்காகத் தங்கிய மொடிலியானி வழியில் ரோம், பளோரன்ஸ், வெனீஸ் ஆகிய நகரங்களுக்குப் போனார். தாம் எக்காலமும் தலையில் வைத்துக் கொண்டாடும் மேதைகளுடைய சிறுஷ்டிகளைக் கருத்தான்றிக் கற்றார். 1902 மேயில் பளோரன்ஸ் நுண்கலைக் கல்லூரியில் சேர்ந்த அவர், ஓராண்டுகள்ளேயே வெளி வில் இருந்த பிறிதொரு கல்லூரிக்கு மாறினார். அங்கேதான் ஓர் உலகளாவிய சமூகத்தின் கலை நாட்டத்தைத் தரிசிக்கவும், அதனால் அவர் ஈர்க்கப்படவும் நேர்ந்தது. 1905இன் இறுதியில் அல்லது 1906இன் தொடக்கத்தில் அவர் பாரிஸ் சென்றார். (மொடிலியானியின் வாழ்வில் இடம்பெற்ற நிகழ்ச்சிகள், அவை இடம்பெற்ற காலம் — இவை பற்றிச் சரியான தகவல் இல்லை என்பதைக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்.)

அக்காலத்தில் மொடிலியானி அடர்ந்து சறுத்த மயிரும், பளிங்கில் நீலவண்ண ரேகைகள் தவழ்வது போன்ற முகமும் உடைய இளைஞர்; மிதமாகவே மது அருந்துவார்; புகைப்பதில்லை; கவிதையும் அழகுணர்ச்சியும் உடையவராயிருந்தார்.

அவருடைய கட்டுப்பாடற்ற பாரிஸ் வாழ்க்கை மதுவோடும் போதை மருந்தோடும் (கபேக்களில்—விபசாரவிடுதிகளில்). தொடங்கியது. அடிக்கடி தம் காதலிகளையும் வதி விடங்களையும் மாற்றிக்கொண்டிருந்தார் மொடிலியானி. அவர் நண்பரும் கவிஞரு மாகிய அன்ட்ரே சாமன் (Andre Salmon) பின்னால் எழுதிய “மொடிலியானியின் காதல் வாழ்வு” (Passionate Life of Modigliani) என்ற நாவலுக்கு இக்கட்டமே அடிப்படையாகியது. ஆனால் எப்பொழுதும் — நோய்க்கிரையான இறுதி நாட்களில்கூட — சத்தமிடாத வேளை தவிர — கானில் இருந்து தூக்கவேண்டிய வேளை தவிர — அவர் கண்ணியமான, சங்கோஜியான, வசீகரமான இளைஞராகவே இருந்தார். இது அவருடைய மறுபக்கம். உற்றிலோ, பிக்காலோ, குற்றின், க்றிஸ், பிருன்க்ஷூஸி, ஐரட்கின், விப்பிற்ஸ், அபோலினேயர், மாக்ஸ், ஜேக்கப், ஜெற்றாட் ஸ்ரெயன் முதலிய கலைஞர்கள், கவிஞர்களோடும் டாக்டர் போல் அவெல்க்ஸாண்டர், போல் கில்லோமி முதலிய பூரவலர்களோடும் பழகிய ஒருவருக்கு வறுமை வர நியாயமில்லை. அவர் தாய் சிரமங்களுக்கிடையிலும் — தன்னால் இயன்ற பொருளுதவி செய்து கொண்டிருந்தாள். புரவலர்கள் அவர் ஓவியங்களை வாங்கி, வீற்றுக் கணிசமான தொகைப் பணம் தந்துகொண்டிருந்தார்கள். ஆனால் மது, மாது, மருந்து — இவற்றுக்கு விலை அதிகம். அவர் பணம் எல்லாம் அவருடைய வாழ்க்கையைச் சிரப்பிக்கவே பயண்பட்டன.

கண்காட்சி என அவர் நடத்தியது மிகக் குறைவு. 1908இல் ஒருமுறை, 1910இல் ஒரு தடவை, 1907இலும் 1912இலும் ஒவ்வொருதரம்; அவ்வளவே. அவர் பயணம் செய்ததும் குறைவு. குடும்பத்தினரையும், நண்பர்களையும் பார்க்க லெக்லேரார்னுக்கு 1909இலும், பின்னர் 1913இலும், அவரை ஞாபகத்தில் வைத்திருப்போர் கூற்றின்படி 1915 அளவில் ஒரு முறையும் அவர் சென்றிருக்கலாம். அவர் நண்பர்களே அவரை அடையாளம் காணவில்லை! ஒரு நண்பர் எழுதிய குறிப்பு:

“சிறையிலிருந்து தப்பி ஓடியவன்போல அவர் தலைசாவரம் செய்திருந்தார். ஒரு கிழிந்த சிறுதொப்பி, வினென் ஜக்கெட், திறந்த ஷேட், காற்சட்டை வழவாமல் காத்த ஒரு கயிறு.”

1917இல் நோர்மண்டியிலும் 1918இல் பிரெஞ்சு றிவேறூஸ்லும் சிவகாலம் தங்கினார். அந்நாளிலேதான் றெனுவாவைச் (Renoir) சந்தித்தார். அவரோடு தொடர்பு கொண்டிருந்த மாதர்களுள் முக்கியமானவர்கள் சீமோன் தீரிய என்ற கனேடிய மாணவி (இவர்களுக்கு ஒரு குழந்தை பிறந்தது), அவருடைய வரம்பிகந்த வாழ்க்கையை நெறிப்படுத்துவதில் தன் வாழ்வில் சராண்டுகளை அவரே கழித்த ஆங்கிலக் கவி பியர்நிஸ் ஹேஸ்டிங்ஸ், 19 வயதான அலங்கார சித்திரக் கல்லூரி மாணவி கோன் ஹேப்புற்றேன் ஆகியோர். அன்ட்ரே சாமன் கடைசியாகக் கண்டபோது, மொடிலியானி ஜோனின் புஜத்தைப் பற்றி, அவள் கூந்தலைப் பிடித்திமுத்து மோதிக்கொண்டிருந்தது உண்மையை கண்ணும், அவள்தான் அவர் மனசுக்குப் பிடித்த காதலியாக விளங்கினார். 1917இல் அவள் பெற்றெடுத்த பெண்குழந்தை, அவருடையதே. மொடிலியானி 1920 ஜூலை, 25இல் இறந்தபோது அவள் மீண்டும் கருவற்றிருந்தாள். அவர் இறந்த மறுதினமே அவள் ஜந்தாம் மாடியிலிருந்து குதித்து தன்னுயிரை மாய்த்துக் கொண்டாள். விதித்திரம் என்னவென்றால் சராண்டுக்குள் மொடிலியானியின் படைப்புக்கள் அங்கீகரிக்கப்பட்டு அவர் புகழ் பரவலாயிற்று.

எதெப் படைப்பதென்றாலும் எனக்கு உயிருள்ள ஒரு 'மாதிரி' வேண்டும். என் எதிரே அவரைக் காணவும் வேண்டும். — மொடிலியானி

*To do any work, I must have a living person. I must be able to see him opposite me.*  
— Modigliani

மொடிலியானி என்னிருவர் வாழ்ந்திராவிட்டால், இருபதாம் நூற்றுண்டின்கலை வரலாற்றில் பாரதூரமான பாதிப்பு ஏற்பட்டிராது. இது தமிழைச் சுற்றி நிகழ் ந்து கொண்டிருந்த ஓவியப் புரட்சியை அவர் கவனிக்கத் தவறியதால் அல்ல. (உள்ளூரையில் அவர் செய்த பணிகளை வேறொலக்காலத்திலும் செய்திருக்க முடியாது.) அந்தக் காலகட்டத்தின் அங்கமாயும், அதிலிருந்து அவர் விலகியும் தின்ற யோசிய காரணம். தாத்தே (Dante) போல அவர் ஒர் இயக்கங்காகத் திகழ்ந்தார். தமக்கெயுரிய ஒரு சிக்கலான பாதையை வகுந்துகொண்டு ஒரு கலா சங்கமத்தை நேர்க்கி அவர் முன்னேறினார். அது அவர் வாழ்வின் கடைக்கூற்றிலேயே அவர் கைக் கெட்டிருப்பது. அவரைக் குழப்பிய பஷ்வேறு முரங்பட்ட பாதிப்புக்களுடு அவர் அடைத் துளிச்சியை இங்கு ஆராய்வது அவசியம்.

மொடிலியானி ஒரு இந்தாவிய யுதர்; ஆனால், அவருடைய வாழ்வின்கையை அதிகம் பாதித்த அவருடைய தர்ய், ஒரு பிரெஞ்சுக் காலதோனிக்கப் பாடசாலையில் ஆங்கில புரட்டஸ்தாந்து மேளாளரால் கல்வி புக்கட்டப்பட்டவன். பெற்றேர் இருவருமே, எந்த சமயத்தையும் அனுஷ்டித்ததாகவோ, எந்தக் கழக அமைப்போடாவது தொடர்புற் றிருந்ததாகவோ தெரியவில்லை. எனவே, மொடிலியானிக்கு ஒரு கட்டுக்கொப்புக்

குப்பட்ட சிந்தனையோ, மத நம்பிக்கையோ, சமூக அடையாளமோ இல்லை என்றார்ம். ஆனாலும், விரிந்த மனிதாபிமான விழுமியங்களைக் கொண்டிருந்த அவருடைய குடும்பம், அவரிடத்தே மனித இனத்தின்மீதான நேசத்தை ஏற்படுத்தியது. அவரது கலை வாழ்வில், மனிதர்களே அவரது கலனத்தை ஈர்த்த விஷயங்களாக இருந்தார்கள்.

பரந்துபட வாசிக்கும் பழக்கத்தை அவரது நாய் அவருக்கு ஏற்படுத்தினான். கவிதை தரும் போதைக்கு அவர் எப்போதும் ஆட்பட்டே இருந்தார். ஆனால், இளமைக்காலத்து தத்துவ, அரசியல், சமூக நாட்டங்கள் அவரது பிற்கால வாழ்விலும் தொடர்ந்தன என்பதற்கு ஆதாரம் இல்லை. அவரது பரந்துபட்ட ரசனைக்கு அவர் படித்த நூலாசிரியர்களுடைய பட்டியல் போதிய சான்றாகும் : தாந்தே, த அலுன் சியோ, வியோபாடி; நீட்சே, ஸ்பினேசா, வோட்ரமோ; ஷெல்லி, வயில்ட், ரஸ்கின், பேட்ரர் ; இப்சன், தோஸ்தோவல்லி (Dante, d' Annunzio and Leopardi; Nietzsche, Spinoza and Bakunin; Ronsard, Baudelaire, Mallarme, Verlaine and Lautreamont; Shelley, Wilde, Ruskin and Pater; Ibsen and Dostoevsky.) இலக்கிய கர்த்தா என்ற ரத்தில், வியோபாடியே அவரிடத்து ஆழமான, நிலைத்த பாதிப்பை ஏற்படுத்தியவர். அவருடைய நூற்றுக்கணக்கான அடிகளை மொடிவியானி மனப்பாடம் செய்திருந்தார் ; குடியோதையில் அவற்றை உரக்கச் சொல்லவும் செய்தார்.

அவர் முதலில் படித்த ஓவியப் பள்ளியில், இம்பிராவிசத்துக்குத் தரப்பட்ட முக்கியத்துவம், அவர் கலையில் எத்தச் சலானத்தையும் ஏற்படுத்தவில்லை. ஆனால், நேப்பிள்ஸ், ரோம், ஃபுலோரான்ஸ், வெளிஸ் முதலிய நகரங்களுக்கு அவர் மேற்கொண்ட பயணங்கள் அவரது கற்பிரையைத் தூண்டின. கோதிக் (Gothic), ஆர்மப் மறுமலர்ச்சி கால ஓவியங்களில் வழும் தெளிவான அலங்கார ரேகைகள் அவரைக் கவர்ந்தன என்பதை அவர் சிருஷ்டகளில் இருந்து அறியலாம்; ஆனால் பக்கத்தோற்றுத்தை (Profile) அவர் பயணப்படுத்தியதிலே. அவர் செய்ய விரும்பியதெல்லாம் முழுகத்துக்கும் அம்

மாதிரி ஒரு ரேகைப் பிரயோகத்தைப் பகுத்துவதே.

வெளிரியருடைய செழுமையான (Rich) வர்ணத்தை அவர் உள்வாங்கிக் கொண்டது நிச்சயமாகத் தெரிந்தபோதும், சிங்கே சென்றே மனிலிஸ்டுகளை (Cinquecento Manerists) கற்றார் என்று கூறுவதற்கில்லை. குறிப்பாக, 'நீண்ட கழுத்துடைய மடோன்' (Madonna) என்ற முக்கியமான மனிலை வழிவந்த ஓவியத்தைத் தந்த பாமிகியா னினே (Parmigianino) விற்கு அவர் கடமைப்படவில்லை. என்று கொள்வது கண்டம் தான். ஆனால், இதுபோன்ற ஒரு உந்துதலை அவர் அதிகம் பிரபல்யம் இல்லாத இன்னெருவரிடம் இருந்து பெற்றார். 13 ஆம், 14 ஆம் நூற்றூண்டில் வாழ்ந்த கியோவானி பிசானே (Giovanni Pisano) வின் மாணவரான தினே தி கமெயினே (Tino di Camino) என்ற சிற்பியே அவர். அவருடைய படைப்பை மொடிவியானி ஃபுலோரான்ஸிலோ, நேப்பின்ஸிலோ பார்த் திருக்கக்கூடும். மொடிவியானிக்கேயுரிய சிறப்பியல்புகள் மூன்றை அதில் காணலாம். காய்ந்த, சோகம் கல்நித் தலைகள்; அசாதாரணமான நீளக் கழுத்துகள்; சில சமயம் மடக்கி மடியில் வைத்திருக்கும் நீண்ட கைகள். இந்தப் படைப்புகளே மொடிவியானையை முதலில் சிறப்பதுறைக்கு இழுத்ததாக, அவர் நண்பர் ஓர்டிஸ் சாரட்டே (Ortiz de Sarate) கூறுகிறார்.

ஆனால் இவற்றைக்கொண்டு, மொடிவியானி பாரிலை விட்டுப் புறப்படுமுன் தம்முடைய கலை வளர்ச்சியில் எந்தக் கெட்டத்தை அடைந்திருந்தார் என்று கூறுமுடியாது. மேலும் அவரது ஆரம்பப் படைப்புக்கள் கிடைக்கவில்லை. (அவரே அவற்றை அழித்திருக்கலாம். அல்லது, வாங்கியவர்கள் அவற்றைக் கைமாற விட்டிருக்கலாம்.) அவருடைய வளர்ச்சியில் அவரது இத்தாலியப் பின்னணி என்ன பங்கை வகித்தது என்றும் மதிப்பிட முடியவில்லை. உண்மையில் மேற்குறிப்பிட்ட பாதிப்புகள் எல்லா நாட்டினராலும் உள்வாங்கப் பட்டவைகளேன். முதல் முதலில் அவர் பாரில் சென்

றபோது தென்பகுதிக்கேயுரிய சூடான வர்ணங்கள் அங்கிலவாத குறையை உணர்ந்தார் என்பதோ, ‘சரா சரா இத் தாவியா’ என்பவையே அவருடைய வாயிலிருந்து வந்த கடைசிச் சொற்கள் என்பதோ, முக்கியமல்ல. அவர் இத்தாவியர் என்பது நமக்குத் தெரியாமல் இருந்தால், அவர் கலையில் இருந்து அதை நாம் ஊகித் திருக்கமாட்டோம். அது போலவே, அவர் கலை யூதச் சாயல் உள்ளது, என்பதையும் ஏற்றுக்கொள்வது கடினம்.

எனவே மொடிவியானி பாரிஸ் போய்ச் சேர்ந்தபோது, அவர் ஒர் அறிவு பூர்வமான, கலாபூர்வமான கலவையாகவே இருந்தார். அவர் அங்கு போன இரு ஆண்டுகளுக்குள் பாரிய நிகழ்வுகள் ஏற்பட்டுக் கொண்டிருந்தன. 1905 இறுது முன்பே மற்றிசே (Matisse), போவல் (Fauves) இருவரும் தங்கள் முதல் கண்காட்சியை நடாத்திவிட்டார்கள். 1907 இல் பிக்கா ஸோவும், பிரேக்கும் (Braque) தமது முதல் முப்பரிமாணப் (cubism) படைப்புக்களைச் செய்து கொண்டிருந்தார்கள். மற்றிசே, பிக்காஸோ இருவரையும் மொடிவியானி போற்றினார். அவர்களோடும், அவர்களை ஒத்த பிற கலைஞர்களோடும் தொடர்பு கொண்டார். ஆனால், 1913 இல் பாரிஸில் வந்துசேர்ந்த இத்தாவிய எதிர்காலவாதி களுடன் (futurists) அவர் சேர்ந்துகொள்ள வில்லை. இக்காலப்பகுதியில் உடனடியாக ஏம், நேரடியாகவும் அவரைப் பாதித்த ஒரு தனி நிகழ்ச்சியாக, 1907 இல் நிகழ்ந்த செசான் (Cezanne) கண்காட்சியைக் கூறவார்.

ஓவியத்தில் அலங்கார, ரேகை வடிவத் தைப் (decorative and linear design) படைக்க வேண்டும் என்ற தனது தாகத்துக்கும், குழைமத் தன்மையை (Plastic values) நிறுவவேண்டும் என்ற தனது அறிவுபூர்வமான உந்துதல்களுக்கும் இடையே அவர் ஒரு சமரசம் காண விரும்பினார்; அதை அவர் செசானிடம் கண்டார். ஆனால், அது அவரை உடனடியாகத் திருப்பிடுத்தவில்லை என்பது அவர், 1909இல் சிற்பத்துக்கு — குறிப்பாக கல்லில் வடிக்கும் சிற்பத்துக்கு-திரும்பியதிலிருந்து தெரிகிறது.

அவர் எப்படித் தமக்கு இயல்பான, தயக்கம் நிறைந்த, உன்னோக்குகிற, ஆய்வுகளில் இருந்து விடுபட்டு, குழநிவெடித்துத் தன்னை நிலைநாட்டினாரோ அதுபோலவே தெகிழ்ந்து கொடுக்காத, கடுமையான ஊடகத்தோடு வேலைசெய்வதை ஒரு சவாலாக ஏற்றுர். அவர் எப்போதுமே ஒரு சிற்பியாக இருக்க விரும்பினார் என்றும், பிராண்கு ஸி (Brancusi), லிப்சிட்ஸ் (Lipchitz) ஆகியோ ருடைய செல்வாக்கு அவர்மீது அதிகம் என்றும் சொல்லப்படுவதுண்டு. ஆனால், இது மிகை என்றே கூறவேண்டும்.

உருவப்படத்தின் (Portrait) மீது இயல்பாகத் தமக்குள் ஈடுபாட்டை ஒருப்பும் ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு, அவர் சிலை செதுக்குவார். அவரது மாதிரிகள் பழையனவாயும் கோதிக் (Gothic) படைப்புக்களாயும், அவரது நண்பர்கள் அண்மையில் நல்ல கலை வடிவு என்று அறிமுகப்படுத்திய நீக்ரோச் சிற்பமாயும் (Negro sculpture) இருக்கன. தனது லெக்ஷோரான் பயணத்தின்போது (1909) கல்லில் தன் கைவண்ணத்தைக் காட்டத் தீவிரமாக உழைத்தார்; ஆனால், பெறப்பேறுகளை ஆற்றிலே விசிவிட்டார்; தாம் செதுக்கிய தலைகள், முகமுடிகளாய் இருந்ததாலோ, வாழுகிற மனிதர்களாய் மாதிரிகள் இருக்காததாலோ என்னவோ, அவர் சிற்பத்தைக் கைவிட்டார். ஆனால், இந்த அனுபவம் சுற்றில் அவர் ஒரு ஓவியராய்ப் பரிணாமிப்பதில் — குறிப்பாக எளிமைப்படுத்தப்பட்ட, இயல்பிலிப் பாணியில் அமைந்த மனித சாயலிப் படைப்பதில் — அவர் வெற்றியடைய உதவியது.

இக்காலப் பகுதிக்குரிய ஓவியங்களில் எஞ்சியவை சிலவே. தனக்குத் திருப்தி தராதவற்றை அழிக்கும் பழக்கம் தொடர்ந்தது. வாடகை கொடாது விடுதி களை விட்டு வெளியேறும்போது, பல ஒவியங்களை ஆங்காங்கு விட்டுச் சென்றார். எனவே, அவரது படைப்பாற்றலை முழுமையாக மதிப்பிடமுடியாது. ஆனால், அவர் இன்னும் ஒரு நிலை கொள்ளவில்லை என்பதையும், அவரது தேடல் தொடர்ந்துகொண்டு இருந்தது என்பதையும் காட்டும் அளவுக்கு போதுமான ஓவியங்கள் மிஞ்சின. பிக்கா ஸோவின் நீலப்பருவத்துக்கு (Blue period)

அண்மையில் வரக்கூடிய ஓவியங்கள் சிலவும் கோ ஹின் (Gauguin), டூலூஸ் லோட்ரெக் (Toulouse Lautrec) ஆகியோர் படைப்புக்களை ஒத்த வேறுசிலவும் சொன் படைப்புகள் போல இருக்கும் இன்னும் சிலவும் உதாரணங்கள். அவரது முதிர்ச்சியுற்ற கலையாக்கத்தை இங்குமங்கும் கண்டுகொள்கிறோம். *The Cellist* (1909 பாரிஸ்) — சோகம் ததும்பும் நீண்ட உருவத்தைக் காட்டுகிறது. 1911கும், 14க்கும் இடையில், மொடிலியானி தீட்டிய ஓவியங்கள் வெப்பு (Hot flesh) வர்ணங்கள் மீது அவருக்கிருந்த விருப்பத்தையும் அவரது உள்வியல் நாட்டத்தையும் காட்டுகின்றன. ஆனால் இம்முதிர்ச்சியில் இருந்து அவர் விலகாமலும் இல்லை. உதாரணமாக, 1914 அல்லது 1915இல் தீட்டப்பட்ட தியாகோ றிவரா (Diego Rivera) பிக்காஸோ, Frank Haviland படங்கள் இவற்றில் அவர் (fauve) மங்கலான வர்ணத்திலும், பிரிவிழை உத்தியிலும் (divisionist technique) பரிசோதனை செய்துள்ளார்.

இதே காலகட்டத்தில் அவரது இவமைக் கேயுரிய இலட்சியப்பாங்கான மானுடத்தேயம் ஒரு விநோதமான, சோகவடிவில் வெளிப்பட்டது. கல்லில் செதுக்கப்பட்ட நூற்றுக்கணக்கான பரிவுத்துண்களால் (caravatids) தாங்கப்பட்ட ஒரு பாரிய மானுடக் கோயில் (Temple of Humanity) அவர் கற்பனை செய்தார் என போல் கிலோமெ (Paul Guillaume)கூறுகிறார். 1909இற்கும் 1914இற்கும் இடையில் இவற்றுக்கான எண்ணிறந்த படங்களை அவர் வரைந்தார். பல தலைகளையும் செதுக்கினார். ஆனால், அவரது வாழ்க்கை முறையாலும், உடல்நல்கு குறைவாலும் இத்தகையதொரு முயற்சி அவருடைய சக்தியை மீறியதாகவே இருந்தது.

மேற்குறித்த பாதிப்புக்களுடும், வரைச்சியினாடும் முக்கிய முரண்பாடுகளைச் சமன்செய்து, தமக்கேயுரிய ஒரு பாணியுடனும் முதிர்ச்சியுடனும் மொடிலியானி இறுதியில் உருவானார். குழுமத் தன்மைகளை மேற்பரப்பு ரேகைக்குள் (surface line) வைத்துக்கொண்டே தற்சார்பற்ற அலங்காரச் சித்திரம் தீட்டும் முறை ஒன்றைக் கண்டுபிடித்தார். எப்போதுமே அவர் முன் ‘மாதிரி’ (sitter) ஒன்று தேவைப்பட்டது. கண்முன் உள்ள உருவத் தோடு அவர் தம்மை இணைத்துக்கொள்ள வேண்டி இருந்தது. இந்த மாதிரிகள் பல வகைப் பட்டவைகள்: ஓவியன், விலைமாது, வியாபாரி, அநாததச்சிறுவன், குறத்தி அல்லது, அந்தக்கணம் அவருடையவளான பெண். குறிப்பிடப்பட்ட ஒரு வரையறைக்குள் சோகம், தனிமை, சளிப்பு, கையாலாகாமை, ஏக்கம் முதலை உள்ளேநாக்கிய மனத்திலைகளை (introvert moods) வெளிப்படுத்தக்கூடியவர்களாயிருந்தால் போதும். ‘Madame Pompadour’ இற்கு வாய்த்த மாதிரி மட்டுமே இதற்கு விதிவிலக்கு. இவள் நீண்ட கழுத்துடையவளாக இருந்தபோதும் நீண்ட கழுத்துடைய மனிஸ்ட் கண்ணிகருக்கேயுரிய (Mannerist virgins) சாயல் இவருக்கில்லை.

பிக்காஸோவின் நீலப்பருவத்துக்குச் சமமானவைகளாக, மொடிலியானியின் ‘நீல அங்கி தளித்த பையன்’ (Boy in a blue coat), ‘குறத்தி’ (The gypsy) ஆகிய படைப்புக்களைக் கொள்ளலாம். இவற்றில் மாதிரியையும், தம்மையும் அப்பட்டமான கட்புல வடிவில் அறிவுபூர்வமாக, அனுதாபத்தோடு அவர் வெளிக்கொண்டந்துள்ளார்.

அவர் அடிப்படையில் ஒரு மனிஸ்டாக இருந்த போதும் அவருடைய வடிவங்கள் Mannered என்பது கருத்தல்ல. இன்று மனிஸம் என்பது முன்பிருந்ததை விட, அதிகம் பொருள் பொதிந்த சொல். 16ஆம் 17ஆம் நூற்றுண்டுகளில் மனிஸம் என்பது குழப்பம், அமைதியின்னம், வேதனை, புரட்சி இவற்றின் வெளிப்பாடு. மொடிவியானி யின் மனிஸம் மிகத் தெளிவாக இருப்பதால், அதன் 'மோடி' கூறுகளை ஒரு வாய்ப்பாடாகக் கொண்டு நம்மால் மொடிவியா யினின் அடிப்படையைத் தொட்டுவிட்ட பிரஸை ஏற்படும். ஆனால், உண்மை அது வல்ல. இந்தக் கூறுகளுக்குள்ளேயே மொடிவியானி மிக நுட்பமான பேதங்களைக் காட்டுவார்.

அவருடைய பாணிக்கு ஹஞ்சா செக் கோவ்ஸ்கா (Lunja Czechowska) என்ற உருவப்படத்தை உதாரணமாகக் கொள்ள வாம். முழு உருவின் வெளிப்புறக் கோலமே தெளிவாக உள்ளது. மேற்சட்டைக்கும், பின்னணிக்கும் (tone) வர்ணத் தாக்கத்தில் உள்ள முரண்பாடு வெளிப்புறக் கோட்டை, துவியியமாக்கிறது. இதற்குமேல் அவர் எதுவும் செய்யவில்லை. ஆனால், வேறு இடங்களில் வெளிப்புறக் கோட்டை தடித்த கறுப்பில் கிறியுள்ளார். Madame Pompadour இன் மோவாயும் La Henri Laurens இன் இடது புயமும், தொடர்ந்து, துவியியமாக இருப்பதாய்ச் சொல்ல முடியாது. இது பலவகையிலும் விதிவிளக்கு என்றுதான் கூறவேண்டும். தலையும், கழுத்தும் தெளிவான் வெளிப்புறக் கோட்டுடன் இருக்கமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. மற்றும்படிக்கு ஒவியளின் சூயா தினம் தெரிவிறது. அதாவது மொடிவியானிக்கேயுரிய ரேகைப் பிரயோகம் துருத்திக் கொண்டிருக்கவில்லை. இது போலவே Zborowski, Soutine ஆகிய உருவப் படங்களிலும் அவரது பாணிக்கேயுரிய

தொடர்ச்சியான கறுத்தக் கோடாக இல்லை. Zborowski இல் மொடிவியானி கணவுகண்டு கொண்டிருக்கும் நளி னமான மாதிரிக்கு ஏற்ப தனது நிறப் பிரயோகத்தைக் குளிர் விடுகிறார். Soutine இன் தமது பாணிக்குரிய எங்கீலைக் கடந்து விடுகிறார். வர்ணப்பூச்சு (impasto) தடித்ததாகவும், வர்ணம் குடான்தாகவும், தூரிகைப் பிரயோகம் 'எக்ஸ் பிரசிவிஸ்ட்' (Expressionist) ஆகவும் விளங்குகிறது. 'நில அங்கி தரித்த பையன்' சாய்ந்திருக்கும் நிர்வாண உருவம் ஆகிய வற்றில் திமிரென்று வெளிப்புறக்கோட்டுடன் நிறம் மாறுகிறது. இந்த நிர்வாண உருவம் மொடிவியானி படைத்த சில காமக்கிளர்ச்சியூட்டும் படங்களுக்கு உதாரணம்.

மொடிவியானி கோடுகளால் படைத்தபல வகைப்பட்ட சிருஷ்டிகளை இதுவரை பார்த்தோம். அவருடைய பாணியின் கூறுகளை இப்போது தொகுத்து ஆராயலாம். கழுத்து, பொதுவாக அவருடைய படைப்புகளில் நீளமாக இருக்கிறது. ஆனால், அது துருத்திக்கொண்டு இல்லை. அவரது பாணியில் தலை சில சமயம் சாய்ந்திருப்பதும்; பெரும்பாலும் நிமிரந்திருப்பதும்; நாசி ஒடுங்கி நின்றிருப்பதும் வழிமை. கணக்கள், கண்மணி தெரியாத வாறு பாதாம் பருப்பு வடிவில் இருக்கும் அவை கறுப்பு, மண்ணிறம், கருநிலம், நிலக் குதலிய வெவ்வேறு நிறங்களிலும் இருப்பதுண்டு. வாய் சிறிதாக இருந்தாலும் Soutine இல் அங்கு 'பட்டிக்ட்டிய பெண்' ஆகியவற்றில் உள்ளது. போல பெரியன் வாயும் இருப்பதுண்டு. இந்கே ஆராய்ந்த படங்களில் மஞ்சன், ஓரேஞ், கருஞ் சிவப்பு முதலிய அவருடைய புழுப்பெற்ற வெப்பு வர்ணங்களே இடம்பெற்ற போதும், மொடிவியானியின் படைப்பு இவற்றுக் குள் மட்டும் முடங்கி விடுவதல்ல.

சோ. பத்மநாதன் : பலாவி ஆசிரி யர் பயிற்சிக் கல்லூரியில் ஆங்கில விரிவுறையாளர். தமிழ்க் கவிஞர்; விமர்சகர். ஆபிரிக்கக் கவிதைகளைத் தமிழாக்கம் செய்து வருகிறார். தமிழ்ப் படைப்புகளை ஆங்கிலத்தில் தரும் பணியையும் அவ்வப்போது மேற்கொள்கிறார்.

எனவே மொடிலியாளிக்கென்று ஒரு வாய்ப்பாடு உண்டு என்ற மாயைத் திரை கிழிகிறது. அவரை, வழமையான தட்டையான அலங்கார மேற்பார்ப்போடு மட்டும் தொடர்பு படுத்துகிறவர்கள், காண்த் தவறும் அம்சம் ஒன்றும் உண்டு. அதுதான் குழைமத் தன்மைக்கும், கண்வளின் மேற்பார்ப்புக்கும் இடையில் அவர் கண்ட இணக்கம், மரபுவழி வந்த ஒளி, நிழல்படுத்தும் முறையைக் கைவிட்டு அவர் சொன்னுடைய முறையைத் தழுகினார். முன்செல்லும் பின்செல்லும் வர்ணங்களைப் பிரயோகித்தார். இதற்கு 'மதுக்கிண்ணமேந்திய மனிதன்' (Man with a Wine Glass) ஒரு நல்ல உதாரணம். அந்த அளவுக்கு இல்லாவிட்டாலும் உட்கார்ந்திருக்கும் நிர்வாண உருவும் (Seated Nude) அத்தகையதே.

அவரது படைப்புக்கள் எல்லாவற்றிலும் (Atmosphere) பின்னணி இல்லாமை கவனிக்க வேண்டியது. ஒரு வேளை மதுவாலும், போதை மருந்தாலும் குழம்பிய தமது உலகத்தில் இருந்து அவர் தம்மையறியாது விடுபட்டு அதற்கு எதிரானதோர் உலகத்தில் தஞ்சம்புகச் செய்த முயற்சி அதுவாக இருக்கலாம். சில வேளைகளில் அவருடைய பின்புலம் எவ்வளவோ இருண்டதாக இருந்தபோதும், அவருடைய உருவங்கள் முழுமையான, தெளிவான ஒளியில் காட்சி தருகின்றன. ஆம், குழம்பிய புயல் டித்த வாழ்க்கையில் அவரால் அடைய முடியாத அமைதியையும், தனிமையையும் சலணமின்றி அனுபவித்துக்கொண்டு, அந்த உருவங்கள் நம் கண்முன் நிற்கின்றன. □

தமிழில் : சோ. பத்மநாதன்

□ AMEDEO MODIGLIANI,  
Funk & Wagnalls, Inc., New York □

## சிற்பக்கலைஞர் பிக்காஸோ

இந்நூற்றுண்டின் தலைசிறந்த ஸ்பானி யச் சிற்பி ஜுலியோ கான்சாலஸ் (Julio Gonzalez) ஒரு முறை சொன்னார் : “என் கருத்தில், பிக்காஸோவின் கலைப்பணியில் மர்மமான, ஆனால் உயிர் நாடியான அம்ச மாக விளங்குவது அவரது சிற்பக்கலை தான்.”

எனினும், ஓவியத் திறனுக்காகவே பிக்காஸோவை நோக்குவதும், அவருடைய சிற்பக்கலைப் பணியை இரண்டாந்தர—ஓய்வு நேரப் பணியாகவே கருதுவதும் பொது வான போக்காக உள்ளது. ஆயினும், அவரது சிற்பங்கள் அனைத்தும், ஓர் எழுச்சி மிக்க கலைஞரது முழுநேரக் கடின உழைப்பின் சின்னமாகத் திகழ்வதைக் காண்கி ரேம். ஏதெனும் உற்பாதத்தினால், அவருடைய படைப்புகள்—ஓவியங்கள், மட்பாண்டச் சித்திரங்கள், திரையோவியங்கள் எல்லாம் அழிந்துபடினும், இந்நூற்றுண்டின் கலை வரலாற்றின் சிகரத்தில் பிக்காஸோவை அமர்த்துவதற்கு அவரது சிற்பங்களே போதும்.

லோரன்ஸ் (Laurens), பிராக் (Braque) போன்ற நவீன பாணி ஓவியர்கள், சில நேர்த்தியான சிற்பங்களைச் செதுக்கியின்னர். ஆயினும், அவர்களில் எவருமே தரத்திலும் எண்ணிக்கையிலும் பிக்காஸோவை எட்ட முடியவில்லை. கான்சாலஸிடம் அவர் ஒரு சமயம் சொன்னார் : “சிற்பம் வடிக்க, உருவங்களைச் செதுக்கிவிட்டால் போதும். பல்வேறு இயலுருவங்களையும் சரிவுகளையும் வண்ணங்கள் எனிதில் உணர்த்திவிடும். உருவத்தை வரைந்து கொண்டு, கோட்டின் சுவடுவழியே செதுக்குவேலை செய்து விட்டால், சிற்பம் உருவாகிவிடும்.”

ஜூலியன் காலேகோ  
Julian Gallego

பிக்காஸோவின் ஓவியம் — சிற்பம் இரண்டும் இந்த உத்திப்படியே அமைந்துள்ளன நவீன ஓவியங்களிலேயே தலைசிறந்தவராகத் தாம் திகழ்ந்தபோதிலும், வெறும் உருவப் புண்புகளை மட்டும் அவர் பெரிதாக மதிக்க வில்லை. அவரது ஓவியங்கள் சிலசமயம் உற் சாகப் படைப்புகளாக அல்லாமல், ஓவியத் திற்காள் வழிகாட்டியாகவே தோன்றுகின்றன. சிற்பப் பணியில் பழைய மரபிலிருந்து வெகுதாரம் விலகியிருந்த அவர், தாம் விரும்பிய மெய்ப்பாடுகளை சிற்பக்கலை வாயிலாகவே வரவழைத்தார். வழக்கமான பளிங்குக் கல்லில் அவர் சிலை வடிக்காமல், உலோகத் தகடுகள், கம்பிகள், பலகைகள், கற்கள், கந்தல்கள் போன்றவற்றால் சிற்பங்கள் செய்து, அவற்றுக்குக் கற்பணித் திறனுடன் வண்ணந்திட்டினார். இதனேயே ஜீன் காக்டோ அவரை, “கந்தல் பொருக்குவோரின் அரசன்” என்று வருணித்தார் இந்த வருணை ஒரளவு பொருத்தமே. இத்தகைய பல சிற்பங்களை 1943 முதல் அவர் வடித்தார். அவற்றுள், மிதிவண்டி இருக்கையினையும், கைப்பிடிகளையும் கொண்டு அவர் செய்த “மாட்டுத் தலை” அற்புதமானது.

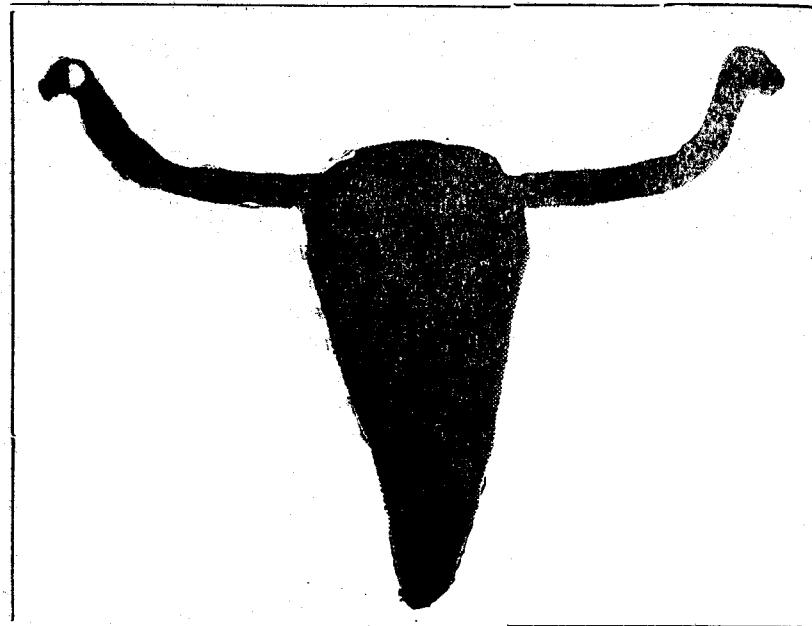
பிக்காஸோவுக்குச் சிற்பக்கலையார்வம் 1901லேயே ஏற்பட்டுவிட்டது. அவ்வாண்டில் “அமர்ந்திருக்கும் அணங்கு” ஸென்ற சிலையை அவர் செய்தார். அடுத்து வந்த “குருடன்” “பிக்காடோர்” என்னும் சிற்பங்கள் அவரது ஓவியத்திறனின் “நீலப்பருவத்தில்” உருவானவை.

இதற்குப் பிந்திய “சிவப்புப் பருவத்தில்” உருவான “கோமாளி” என்ற வெண்கலச் சிலை நேர்த்தியான மார்பளவுச் சிலையாகும். இதில் ஓளியானது, மென்தூரிகையின் சிற்று வரைகளாக, சிட்டுக்குருவியின் மிதவலாகத் தோன்றுகிறது. அவர் தம் காதலி ஃபெர் ணைஸ்ட் ஆவிவரின் சிற்பத்தை 1905இல் வடித்தார். இதில், ஓளிரும் வண்ணங்களைத் திறம்பட இணைத்துக்காட்டி, முரண்பாடுகளிடையே இணக்கம் ஏற்படுத்துவதில் தமத்துள்ள அருந்திறணிப் புலப்படுத்தியுள்ளார்.

ஃபெர் ணைஸ்டின் மேனியை வேறுபல ஓவியங்களிலும் சிற்பங்களிலும் பிக்காஸோ சித்திரித்துள்ளார். இந்த அமையாரின் கலைச் சிற்பம் ஒன்று, சமதளபீடத்தில் முப்பரிமாணங்களுடன் அமைந்துள்ளது. இது அவர் வரைந்த உருவ ஓவியங்களை விடக் கவர்ச்சி மிக்கது. சமதளபீடத்தில் மாயத் தோற்றுத்தை உண்டாக்காமல், இது கனபரிமாணத்தை இயல்பாகக் காட்டுகிறது.

பிரஸ்லியத் திறனையவாளரும் தத்துவஞானியுமான ஜோகான் வான் ரெஹர்டர், சிற்பத்தை ‘‘மெய்ம்மைக் கலை’’ என்றும் ஓவியத்தை “பொய்மைக் கலை’’ என்றும், வேறுபடுத்திக் கூறியதை அது நினைவுபடுத்துகிறது. சிற்பம் சித்திரிப்பது செய்யாகவே இருப்பது; அதனை நாம் தொட்டு உணரலாம். மாருக, ஓவியத்தில் பொய்த்தோற்றுத்தையே காண்கிறோம். பிக்காஸோ எப்போதும் ஓர் “இயல்பு நவிற்சியாளராகவே” விளங்கினார். காபோ, பெல்ஸனர் என்ற புக்கிழெப்பற்ற ரஷ்யச் சிற்பிகள் 1920இல் வெளியிட்ட பிரகடனத்தில், “இயல்பு நவிற்சி” என்பது, “எதேனுமொன்றையாற்றியமைப்பதோ, படியெடுப்பதோ அல்ல. மாருக, அது ஏற்கனவே இருந்து கொண்டிருப்பது; கலைஞர் அதனைப் படைக்கும் வரையில் மறைவாயிருப்பது’’ என்று கூறியுள்ள இலக்கணம் பிக்காஸோவின் படைப்புகளுக்கு முற்றிலும் பொருந்தும். ஆனால், “மெய்ப்பாடுகளைச் சித்திரிப்பதற்குச் சிற்பத்தில் அகழ்வு வேலைப்பாடுகளைச் செம்மையாகச் செய்யவேண்டும்’’ என்று இப்பிரகடனத்தில் கூறப்பட்டுள்ள நுட்பத்தைப் பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பே பிக்காஸோ கையாண்டுள்ளார்.

“நவீன் கலப்பு ஓவியப் பருவத்தில்” பிக்காஸோ ஏராளமான புதுமைகளைப் புகுத்தினார். இவற்றுள் சில, வலுவற்ற பொருள்களாலானமையால் அத்துணை பிரபலமடையவில்லை. ஆனால், மற்றச் சிற்பங்களை உலகமே வியந்து போற்றியது. பிக்காஸோவின் வாரிசுகள், அவர் மறைந்தபின் ஃபிரெஞ்சு அரசுக்குச் செலுத்தவேண்டியிருந்த சொத்து



வரிக்குப் பதிலாக, அவரது பல சிற்பங்களை நன்கொடையாகக் கொடுத்தனர். இவை 1979இல் பாரிஸிலுள்ள கிராண்ட் பாலாங் அரண்மனையில் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தன. இவற்றில் ஆட்டை, உலோகத் தகடு, மரம், காகிதம் போன்ற பொருள்களாலான பல சிற்பங்கள் பிரமிக்க வைத்தன. நவீன பாணி வள்ளுவியங்களின் இனிய சித்திரப் பொருளாய் விளங்கிய உயிரற்ற பொருள்கள், அற்பப் பொருள்களில் சிற்பம் வடிவமாகும்போது அதிக ஆற்றலும் உயிர்த்துதிப்பும் பெறுகின்றன. இவற்றுள் “ஆப்சிந்த கண்ணுடிக் குவளை” (1914) அற்புதமானது. இதில், ‘புரட்சிப்பாணி, நவீன பாணி, கலைநுட்பப்பாணி ஆகிய அனைத்து நுட்பங்களும் ஒருங்கிணைந்துள்ளன. இந்த வரிசையில் கடைசியாகப் படைக்கப்பட்டது “கிதார்” என்ற சிற்பமாகும். இது, நவீன பாணிக்குப் பிந்தியது; உலோகத் தகட்டாலானது.

பிக்காஸோ 1943இல் “மாட்டுத்தலை” சிற்பத்தைப் படைத்திலிருந்து, அவரது ஓவிய-சிற்பக்கலைப்பணியில் ஒரு பொற்கால மேதொடங்கியது. இக்காலத்தில் அவரது அளவிற்கு நம்பிக்கையார்வம் வெளிப்படுகிறது. ஃபிரெரஞ்சுப் பொதுவடிமைக்கட்சித் தொடர்பினால், சமாதானப் புருங்கூட்டங்களைச் சிற்பங்களாக வடித்தார். 1949இல்

பிறந்த தம் மகனுக்கு ஸ்பானிய மொழியில் புரு எனப் பொருள்படும் “பாலோமா” என்று பெயரிட்டார். அதைதுக்கும் மேலாக, கழித்தெறிந்த பொருள்களை இணைசேர்த்து, அற்புதச் சிற்பங்களாக உருவாக்கிய அவருடைய சித்து வேலைதான் அனைவரையும் மலைக்க வைத்தது. உதாரணமாக சூப்பையில் கிடந்த ஒரு பொம்மைக் காளி விருந்து உயிர்த்துதிப்பான் குரங்குத்தலையைக் கெய்தார், புதுவாழ்வில் அவருக்குப் பேரார்வம் பிறந்திடவே, அற்பப் பொருள்களிலும் கலையம்சத்தைக் கண்டு, அவற்றை நாதனச் சிற்பங்களாக வடித்தார்.

**ஜமலியன் காலேகோ :** ஸ்பானியக் கலை வரலாற்று அறிஞர்; மட்ரிட் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் ; “பொற்கால நூற்றுண்டின் ஸ்பானிய ஓவியக்கலையில் புனைவுக்காட்சியும் குறியீடுகளும், வாலஸ்கஸ், கோயா, கர்பரான் பற்றிய ஆய்வுகள் போன்ற பல நூல்களின் ஆசிரியர். சென்ற கொடையில் சான்ட்டாண்டரில் ஸ்பெயினில் நடந்த பிக்காஸோ பற்றிய கருத்தரங்கில் இவர் வாசித்த ஆய்வுக் கட்டுரையின் கருக்கம் இது.

வீட்டு விலங்குகளையும் ஆந்தை உருவங்களையும் அவர் ஏராளமாகச் செய்தார். அவற்றுள் சில விசித்திரமானவை; வேறு சில கருத்துச் செறிந்தவை. பணியோலையால் செய்த “வெள்ளாடு” கிற்றுக்கொம்பு களுடன் கம்பீரமாக நிற்கிறது.

உலகப்போருக்குப் பின்திய ஆண்டுகளில் உலகெங்கும் நிலவிய—அறிவுப் பொருத்தம் குன்றி, இயல்பு நவீந்சி மிகுந்த—கலைப்பாணியானது, அடுத்து வெற்றி வாகைக்குடிய அருவப்பாணிக்கு முன்னேடியாகத் திகழ்ந்தது. ஆனால், பிக்காஸோ ஒருபோதும் அருவப்பாணி ஓவியராக இருந்ததில்லை. எனினும், 1960 ஆம் ஆண்டுகளில் பெரிய சமதளம் பரப்புகளில் அவர் செய்த பெண்மேனிகளும், வெண்கறுப்பு உலோகத்தகட்டில் செய்ததும், இன்று நியூயோர்க் பல்கலைக்கழகத் தோட்டத்தில் கம்பீரமாக நிற்பது மாண ‘சிலவெட்’ என்ற உன்னதத் தலைச் சிற்பமும், 1956இல் அவர் ஆக்கிய “நீராடும் மகளிர்” பொம்மைகளும், அடுத்த பத்தாண்டுகளில் உருவாக்கிய எஃகுத் தகட்டுப் பேருருவங்களும், அவர் களியாட்டங்களைச் சித்திரிக்கும் எனிமை நயக்கலையில் சலிப்படைந்து, 60 ஆண்டுகளுக்கு முந்திய நவீனபாணிக் கலைக்கே பின்வாங்கிச் சென்றதைக் காட்டுகின்றன. இதற்கு, சிக்காகோவில் (Chicago) அவர் திறந்த வெளியில் அமைத்துள்ள மாபெரும் உழவன் சிலை சிறந்த சான்று.

‘சிற்பி’ பிக்காஸோவின் சாதனை, ‘ஓவியர்’ பிக்காஸோவின் சாதனைக்குச் சம்மூலம் இளைத்தகில்லை. சிற்பம் செய்வதற்கு அதிக உடலுழைப்புத் தேவைப்பட்டமையால், அவர் தமது முதுமையில் சிற்பங்கள் வடிக்கவில்லை. ஓவியத்திலும், செதுக்குச் சித்திரங்களிலும் கவனம் செலுத்தினார்.

“மக்களுக்குச் சலிப்பூட்டும் கலையைக் குப்பைக் கூடையில் போடவேண்டும்” என்று ஜீன் ரூயீல்பே கருதினார். பிக்காஸோ என்றும் சலிப்பூட்டியதில்லை; ஏனெனில், அவர் ஒருபோதும் சலிப்படைந்ததில்லை. அவருடைய சிற்பக்கலை, எப்பொழுதுமே தடைகட்டுப்படாமல் சுதந்திரமாகத் திகழ்ந்தது. கலை வடிவங்களை மூடிமறைத்திடும் சம்பிரதாயங்களிலிருந்து அவரது சிற்பக்கலை வெள்ளாரம் விலகியிருந்தது. இக்கலை, பழைய விதிமுறைகளின்படி ஆடும் ஆட்டமல்ல. எனினும், இதில் சிறுபிள்ளையின் உற்சாகத்துடன் பிக்காஸோ ஈடுபட்டார். எனவே தான், கழித்தெறிந்த பொருள்களுக்கு அவர் உயிருட்டியதும், அள்ளுட வாழ்க்கையைப் புதுமையாய்ச் சித்திரித்ததும் நம்மை வியப்பிலாழ்த்துகின்றன. நாம் சற்றும் எதிர்பாராத நேரத்தில், பொருத்தமான நுண்காட்சித் திறனால் அவர் நம்மை மலைக்கவைக்கிறார். அவரது சிற்பங்களில் நீக்ரோ சிற்பக்கலையின் சாயல் தென்படினும், அவருடைய சிலைகளில் முக்கியமாக மகளிர் மேனிகளில் மத்தியதரைக் கடற் பகுதிக் குரிய பண்டைக் கிரேக்க, ரோமப் பண்புகள்தாம் மேலோங்கி நின்று, அவரது கைவண்ணத்திற்குக் கட்டியங் கூறுகின்றன. □

□ தமிழில்: இரா. நடராசன்

புள்ளேஞ்சோ கூரியர், பெப்ரவரி, 1981 □

ஸ்பானிய உள்நாட்டுப் போரின் உச்சக் கட்டத்தில், 26 ஏப்ரல், 1937 பிற்பகல் 4-40 மணிக்கு தளபதி ஃபிராங் கோவிற்கு உதவியாக வந்த நாளி குண்டு வீச்சு விமானங்கள் வட ஸ்பெயினிலுள்ள பாஸ்க் இனத்தவரின் வரவாற்றுச் சிறப்புள்ள தலைநகரான குவர்னிக்கா (Guernica)வை அழித்தன. குடிகளைத் தாக்கிய இம் முதல் பயங்கரக் குண்டு வீச்சு ஆயிரக்கணக்கான மக்களைக் கொன்றது. உடனே எழுந்த பண்ணட்டுக் கண்டனக் குரலின் எதிரொலி இன்றும் அடங்கிவிடவில்லை. இக் குற்றத்தை வண்மையாகக் கண்டிப்பதற்காகப் பிக்காஸோ கலையைப் பயன்படுத்தினார்.

## குவர்னிக்கா :

**போரின் கொடுமைகள் பற்றிய அளைத்துவகத் தோற்றும்**

ஜேசப் பலாவ் இ ஃபேபர்

பாரிலில் 1937 இளவேணில் இறுதியில் தொடங்கவிருந்த பன்னட்டுக் கண்காட்சியில், ஸ்பானிய அரங்கிற்காக பெருந் திரையோவியம் அல்லது சுவரோவியம் ஒன்றைத் தீட்டுவதற்காக ஸ்பானிய அரசு அவ்வாண்டு ஜனவரியில் பிக்காஸோவை நியமித்தது.

ஜனவரி 8இல், 9 செவ்வக்க் கட்டங்கள்கொண்ட பன்முகச் செதுக்குச் சித்திரத் தட்டம் ஒன்றை இவர் தயாரித்தார். ஒவ்வொரு கட்டமும் ஒரு நீதிக் கதையைச் சித்திரித்தது. இது ஒரு கேவிச் சித்திரம் என்பதைக் குறிக்கும் வகையில் இதற்குப் “ஃபிராங் கோவின் கனவும் பொய்யும்” எனப் பெயரிட்டிருந்தார். இதில் நாட்டுப் படம், ஏருது, பறக்கும் குதிரை ஆகியவை மட்டுமே கேவிச் சித்திரமாகச் செதுக்கப்படவில்லை.

அன்றே இரண்டாம் தட்டம் ஒன்றைச் செய்யலானார். இதனையும் ஒன்பது செவ்வகங்களாகப் பகுத்தார். ஒரு கட்டத்தை அன்றே நிரப்பினார். மறநாள் மேலும் இரண்டைப் பூர்த்தி செய்தார். மற்ற ஆறு கட்டங்களையும், 'குவர்னிக்கா' ஓவியம் முடிவுறும் போதோ அல்லது அதன் பின்போ நிறைவு செய்தார். முதல் தட்டத்தில் போலவே இதிலும் பிரதான உருவமாக எருது விளங்கியது. இவ்வருவத்தை இவர் ஜனவரி 9 இல் வரைந்தார்.

நாட்கள் சென்றன. ஜனவரி, பெப்ரவரி, மார்ச் மாதங்கள் கடந்தன. ஏப்ரலிலும் பெரும் பகுதி சென்று விட்டது. பிக்காஸோ தாம் ஏற்ற பணியைத் தொடவில்லை. இதற்குத் தேவையான அகத்துண்டல் ஏற்படவில்லையோ, அல்லது ஏற்ற கருப்பொருள் கிடைக்கவில்லையோ எனத் தோன்றியது. திடீரன், 1937 ஏப்ரல் 26 இல், ஃப்ராங் கோவின் இசைவுடன் நாஜி விமானப்படை குவர்னிக்கா நகர் மீது குண்டு வீசித் தாக்கியது. உலக வரலாற்றிலேயே, முதலாவது சர்வாதிகாரக் குண்டு வீச்சு இதுவே யாகும். இக்கொடுந்தக்குதல் பற்றிய தமது புனையா ஓவியங்களை மே 1 அன்று பிக்காஸோ வரைந்தார்.

ஸ்பானிய உள்நாட்டுப் போர் ஏற்கனவே ஒன்பது மாதங்களாக நடந்துகொண்டிருந்தது. ஆராகான (Aragon) முனையில் கடும் போர் நடந்தது. மட்ரிட் முற்றுகை பயன்கரமாக நிகழ்ந்தது. பெப்ரவரி 13இல் பிக்காஸோ பிறந்த ஊராகிய மாலகாவினுள் ஃப்ராங்கோவின் படைகள் புகுந்தன. அப்போதெல்லாம் வாளாவிருந்த பிக்காஸோ, குவர்னிக்கா குண்டு வீச்சால் மட்டும் ஏன் அகத்துண்டல் பெற்றார்?

ஒரேயொரு காரணம்தான் எனக்குப் புலனுகின்றது. ஆராகான் சண்டையை மட்ரிட் முற்றுகையும், மாலகா வீழ்ச்சியும் பல உயிர்களைப் பலி கொண்டது உண்மை தான். எனினும், அவையெல்லாம் சகோதரச் சண்டைகள்தாம். ஆனால், குவர்னிக்காவில், பாதுகாப்பற்ற அப்பாவிக் குடி மக்கள்மீது இராட்சதைப் பலம் வாய்ந்த இராணுவம் குண்டு வீசித் தாக்கியது. இக்கொடுமை கண்டு, பிக்காஸோவின் தார்மிக உணர்வு ஆர்த்தெழுந்தது. அவருள் வெகுண் டெழுந்த ஆவேசம், 'குவர்னிக்கா' ஓவியத்தை தீட்டத்துண்டியது.

இந்த ஓவியத்தை வரைவதற்கு நான் காண்டுகளுக்கு முன்பு, தமது சொந்த வாழ்வைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில் மத்தியதரைக்கடல் பகுதிப் புராண நிகழ்ச்சிகளை இவர் ஓவியங்களாக்கினார். இவற்றில், 'மினேட்டார்' என்ற மனிதக் காளையுருவப் பிராணி சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தது. பிக்காஸோ தம்மையே இப்பிராணியாகச் சித்திரித்தார். இப்புராண காலப் பிராணி வாயிலாகத் தம் சொந்த வாழ்வின் பற்பல இரகசியங்களை, வெளிப்படுத்தினார். வொலார்டு என்ற ஓவிய விற்பனையாளரின் கலைக்கூடத்திலுள்ள இவரது செதுக்குச் சித்திரங்களிலும் இந்த இரகசியங்களுள் சில வற்றைக் காணலாம். இவர் 1933 இல் உருவாக்கிய மாபெரும் 'மனிதக் காளை' செதுக்கோவியம், இவரது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளின் சங்கமமாகத் திகழ்கின்றது. இவர் தம் மனைவி ஒல்காவைப் பிரிந்ததும், 1927 முதல் இவர் கள்ளக் காதல் கொண்டிருந்த மேரி - தெரசா வோங்ரர் மூலம் இவருக்கு மாய்வா (Maia) என்ற மகள் பிறந்தது, குறியீட்டு மொழி வாயிலாக இந்த ஓவியத்தில் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

'குவர்னிக்கா' ஓவியத்தை வரைவதற்குச் சற்றுமுன் (1937 நவம்பர் 12) 'கடலோரம் விளையாடும் சிறுமியர்' என்ற ஓவியத்தைத் தீட்டினார். இதற்குச் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு, மனித வடிவங்களை எலும்புபோன்ற உருவங்களாகச் சித்திரிக்கத் தொடங்கியிருந்தார். இந்த ஓவியத்தில், இந்த உத்தி முழுமை பெற்றுள்ளது. இதில் நவீன கலைவைப் பாணியும் அகவாய்மைப் பாணியும் இணைந்துள்ளன.

மகள் மாய்வாவை மகிழ்விக்க 1937 ஏப்ரல் முதல் சிறுவர் ஓவியங்களை இவர் தீட்டலானார். எலும்பு போன்ற உருவங்களும், சிறுவர் சித்திரங்களும் சுவரோவியங்களில் காணப்படுகின்றன. முதல் வகை உருவங்களைக் குதிரையின் கழுத்திலும், இரண்டாம் வகையை வாய்ப்பிளந்து நிற்கும் பறவையிலும் வாத்திலும் காணலாம்.

'குவர்னிக்கா' வீற்கு முன், பிக்காஸோவினுடைய கலைமொழியின் அடிப்படையாகக் குறியீடுகள் அமைந்திருந்தன. இயற்கையை இன்னும் எளிதாகவும், நேரடியாகவும் அனுகூலதற்கும், தாம் வெளிப்படுத்த விரும்பிய அவைத்தை மேலும் இயல்பாகச் சித்திரிக்கவும் இக்குறியீடுகளை அவர் கைவிட நேர்ந்தது.

இதற்கு முன்னர், ஒரு பெண் அல்லது ஏதேனும் நிகழ்ச்சி தமிழைப் பாதித்த போது இவரிடம் உண்டான் அத் தூண்டல், இவரை முற்றிலும் புதியதொரு பாணியை — உத்தியை உருவாக்கத் தூண்டியிருக்கிறது. இப்போது அவ்விதம் செய்யாமல், பண்டைய மரபினை இவர் நாடியிருக்கிறார் : இதற்கு அழகியல் நோக்கங்களை விட அறிவியல் நோக்கங்கள் இவரை ஆட்கொண்டதே காரணமாகும். இச் சமயத் தில் பிக்காஸோவிடம் குழந்தையை முழு தீர்த்திருக்கிறார் : இதற்கு அழகியல் நோக்கங்களை விட அறிவியல் நோக்கங்கள் இவரை ஆட்கொண்டதே காரணமாகும். இச் சமயத் தில் பிக்காஸோவிடம் குழந்தையை முழு தீர்த்திருக்கிறார் : இதற்கு அழகியல் நோக்கங்களை விட அறிவியல் நோக்கங்கள் இவரை ஆட்கொண்டதே காரணமாகும். இச் சமயத் தில் பிக்காஸோவிடம் குழந்தையை முழு தீர்த்திருக்கிறார் : இதற்கு அழகியல் நோக்கங்களை விட அறிவியல் நோக்கங்கள் இவரை ஆட்கொண்டதே காரணமாகும்.

குறியீருள்ள மூலம் பிக்காஸோ தம் ஆளுமையை வெளிப்படுத்தினார். எனவே இவரது ஓவியங்களில் இக்குறியீருள்ள மிகுதி. இவர் மே 1 இல், தொடங்கிய புணியா ஓவியங்களில் இக் குறிப்பு மொழியின் அம்சங்கள் காணப்படுகின்றன. இக் குறிப்பு மொழியினைச் சிரமத்துடனேயே பிக்காஸோ விழுஞ் கூட வீள்க்க இயலும். எருதினைப்பார்வீய மக்களாகவும், குதிரையை பாசி சமாகவும் சித்திரிக்க எண்ணிய பிக்காஸோ இதற்கு எத்துணை சிரமப் பட்டிருக்கிறார் என்பதை இந்த ஓவியமே உணர்த்துகின்றது.

இதில் குதிரை மட்டும்தான் சிக்கலான உருவமாகும். இதனை நகைச்சுறையாக அல்லது குழந்தைத் தனமாகச் சித்திரிக்கத் திட்டமிட்டார்- பின்னர் குதிரையைப் பரிதாபமாக உருவகிக்க நேரிந்தபோது, இளமையில் தாம் குதிரையினை இளமைத் துடிப்பின் சின்னமாகச் சித்திரித்ததை நினைவு கூர்ந்தார். அதனால், குறியீருகளை உதற்றிவிட்டு, அவங்காரமந்த நிர்வாண உருவங்களையே வரைந்தார். ஸ்பானியர் நன்கறிந்த எருதையும், குதிரையையும் தமது ஓவியத்தில் பிரதான பாத்திரங்களாக்கினார்.

இவருடைய இப்போக்கு ஒரு அம்சங்களில் முக்கியமானதாகும். இவரது கடந்த காலம், பல வெற்றிகளைக் குவித்த பொறுத்த காலம் (நீலப் பருவம், சிவப்புப் பருவம் கலவை ஓவியப் பருவம், ஒட்டுச் சித்திரப் பருவம், வளைவடிவக்கலை முதலிய பல சாதனைகள் இதில் அடங்கும்). தாம் போராடிய நோக்கத்திற்காகத் தமது திறன் முழுதையும் அர்ப்பணிக்க இவர் விரும்பினார். எனவே, குவர்னிக்காவின் நாசத்திற்குத் தமது திறன் அனைத்தையும் ஈடாக அளிக்க முன்வந்தார்.

இதில் ஏருதும் குதிரையும் எதிரிகளாகச் சித்திரிக்கப்படவில்லை. இறுதி ஓவியத்தில் எல்லா உருவங்களுக்குமே ஒரே கதிதான்பலியாகும் முடிவுதான் ஏற்படுகின்றது. ஆனால், குதிரைக்கு மட்டும் முதலில் குறிக்கப்பட்டிருந்த அதே முடிவுதான் இதிலும் ஏற்படுகின்றது. ‘குவர்னிக்கா’ ஓவியத்தின், அடிப்பக்கம் அடைப்பட்டுள்ளது; வெது-இடது பக்கங்களுக்கு எல்லைக்கோடுகள் உள்ளன. மேற்பக்கம் திறப்பாக உள்ளது. எருதின் கொம்பு மற்றும் வால், வீழ்கின்றன. பெண்ணின் கைகள், குதிரையின் கணைப்பு, எண்ணெண்ய விளக்கேந்திய பெண் ஆகிய அனைத்து அம்சங்களும், ஏதாவதொரு ஓவியில் உச்சியை நோக்கிப் பல இடைவெளிகளை அல்லது திறப்புகளை உண்டாக்க உதவுகின்றன.

இக் கொடுமைக்கு ஊற்றுக் கண்ணாகிய விமானங்கள் திரைச்சிலைக்கு வெளியே கண்மறைவான இடத்தில் இருப்பன போல் உணர்கின்றோம். இரண்டாவது ஓவியர்ப்பு மையம் ஒன்றை இந்த அம்சங்கள் அனைத்தும் இந்த ஓவியத்திற்கு அளிக்கின்றன. இவ்வகையில், இத் திரையோவியம் மேலே மேலே உயர்ந்து சென்று, உண்மையில் இது செவ்வக வடிவிலிருந்தாலும், இதன் அளவு விதைங்கள் மேல் நோக்கிய உந்து விளையால் அகவுணர்வின்படி சமச்சீருடையதாயும், எல்லை கடந்ததாயும் அமைந்துள்ளன.

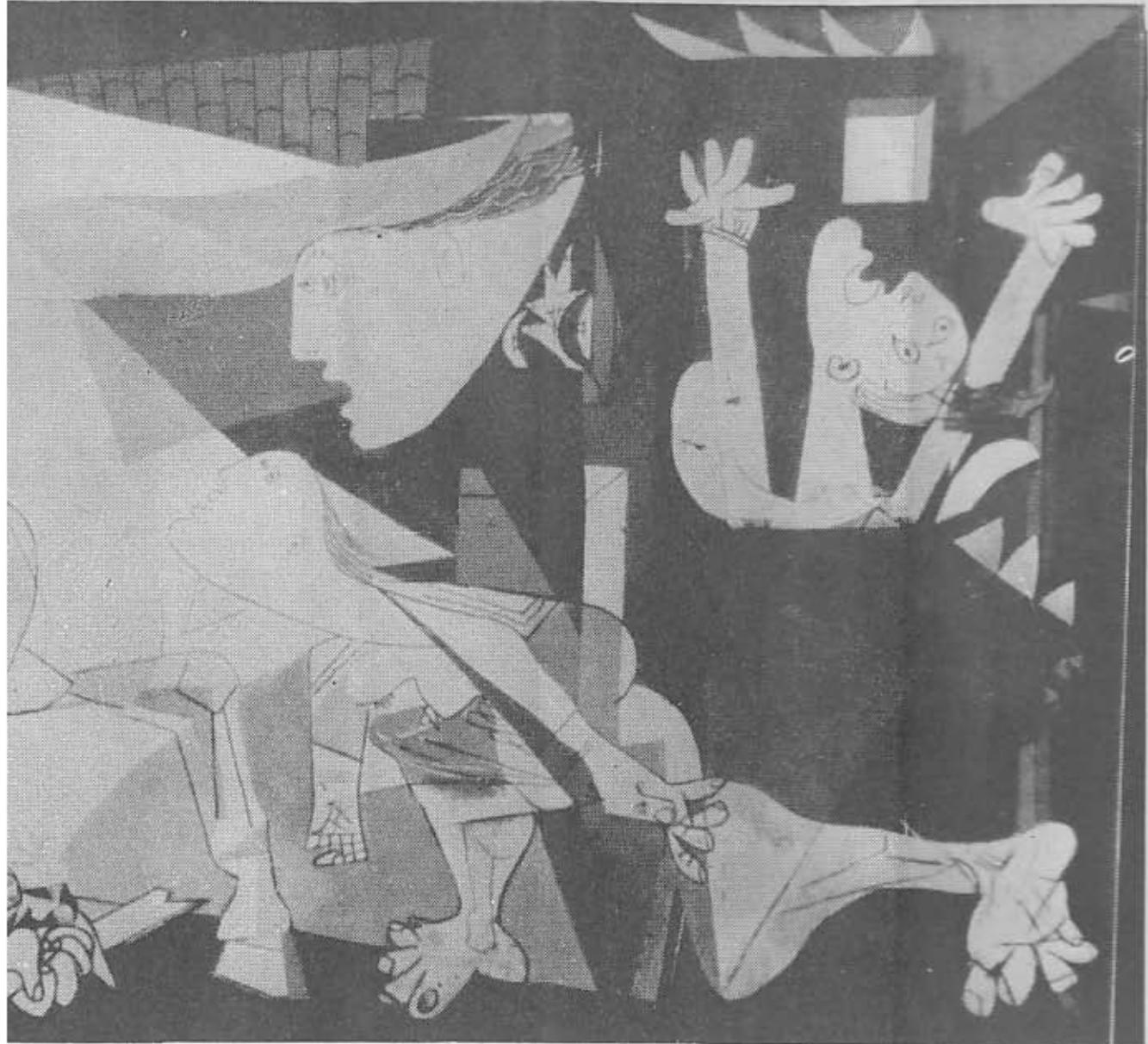
அனைத்திற்கும் மேலாக ‘குவர்னிக்கா’யின் ஓவியக் கலைப் பண்புகள், அதனை இன்னற்று வாழ்வுக்குப் பெரிதும் இயைட்டையதாக்குகின்றன. உண்மையில், இந்த ஓவியம் தாரணமாகத்தான், இந்த ஓவியம் தலைரிற்கந்த கலைப்படைப்பாக போற்றப்படுகின்றது.

# குவர்னிக்கா குவர்னிக்கா குவர்

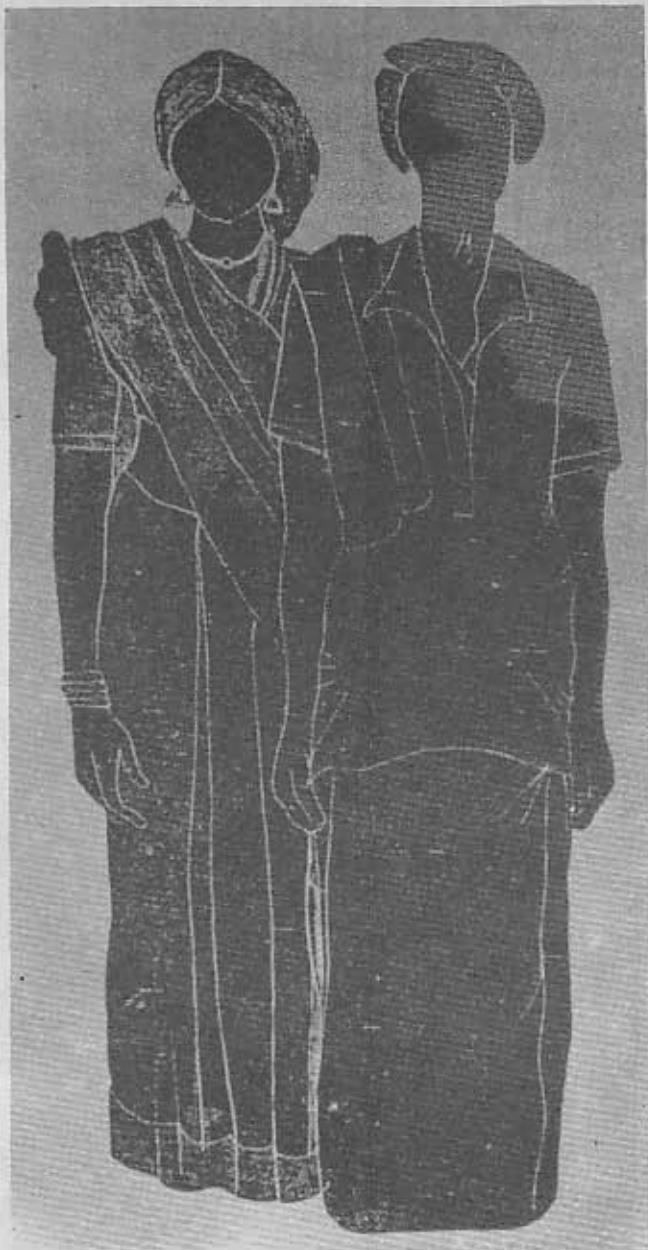


1937. என்னைய வண்ணத் திடை ஓயியம். 349.3×776.6 மீ.மீ.

# னிக்கா குவர் னிக்கா குவர் னிக்கா குவர் னிக்கா



Page donated by:  
megaa Travels & Tours



திருமணத் தம்பதி

பாஸ்கரன்



வீணாவின் பிறப்பு, 1965.  
தாளில் (50×66 செ.மீ.) மெழுகு  
வள்ளாக் கோவாஜும் கந்தகை எழுது  
கொவாஜும் தீட்டப் பெற்றது. நனித்  
நிட்டு, பாரிஸ்.



மத்தீ

Page donated by:  
**Omega Travels & Tours**

முட்டிக் சையை மேலே தூக்கிய நிலையில் சித்திரிக்க பிக்காஸோ முதலில் எண்ணியதை, இவர் மே 9 இல் உரைத்த புனையா ஓவியத்தின் முதலிரு கட்டங்களின் நிழற் படங்களும் காட்டுகின்றன. முட்டிக் கை தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தது. ஓவியம் சித்திரிக்கும் கொடுஞ்செயலுக்கு ஆண்டவளின் மன்னிப்பு அறவே இல்லை என்பதை இது குறிக்கிறது; பழிக்குப் பழி வாங்கும்படி இறைவனை இது இறைஞ்சுகின்றது. காட்டு மிராண்டித் தனமான அடடூழியத்தினால் கொடுஞ்சுயருக்குள்ளான அப்பானி மக்களின் அபயக் குரலை இப்படைப்பு ஓவிக்கின்றது. ‘குவர்னிக்கா’ ஓவியம் பிக்காஸோவின் ‘ஆப்பாரிப் பாடலாகவே எனக்குத் தோன் ருகிறது. இதன் சில அம்சங்களும், இதன் வாயிலாக எதிரொலிக்கும் அவலக் குரல்களும், நெஞ்சைப் பிளத்திடும் அண்டலூவியச் சோக இசையின் சித்திர வடிவமாக இதனைக் காட்டுகின்றன. ஓவியரின் குழந்தைப் பருவத்திலிருந்து மட்டுமின்றி, அதற்கும் முன்பு இவரது முதாதையரிடமிருந்து வழி வழியாக வந்து இவரிடம் குடிகொண்ட ஆழ்ந்த பண்பாட்டுப் பின்னணி, தக்க தருணத்தில் வெளிப்பட்டு, இவரது கடந்த கால ஓவியத்திற்குநடன் இரண்டறக் கலந்து, இந்த ஓவியமாக உருவெடுத்தது.

பிக்காஸோவின் இந்த ஓவியத்தை முழுமையாகக் காணும்பொழுது, இதனை இருப்பதாம் நாற்றுண்டு மனிதனின் உருவகமாகவே நான் காணகின்றேன். ஏனென்றால், இது மனிதகுலத்தின் பலவேறு பாணிகளையும் பருவங்களையும் தழுவி நிற்கின்றது. தங்களது சமயம், வாழ்க்கை முறை, சடங்குகள், சம்பிரதாயங்கள், பழக்க வழக்கங்கள், மொழி, நிறம், பண்பியல்புகள் அனைத்தாலும் முற்றிலும் மாறுபட்டுள்ள வேறு மக்களும் உலகில் வாழ்கின்றார்கள் என்பதை இன்றைய உலக மக்கள் நன்குணர்ந்திருக்கின்றார்கள். இத்தகைய வேற்றுமையிலிருந்து எழும் பிரச்சினைகளைத் தீர்ப்பதற்கு இரண்டு வழிகள்தாம் உண்டு. ‘நான் செய்

வதுதான் சரி; மற்றவர்கள் செய்வதெல்லாம் தவறு’ என்று ஒவ்வொரு மனிதனும் நினைத்தால், தீராத பூசல்கள்தாம் மிஞ்சும், ‘மற்றவர்களின் வாழ்க்கை முறையும் நம்முடையதைப்போல் சிறந்ததுதான். நாமும் வேறிடத்தில், வேறு குழந்தைகளில் பிறந்திருந்தால், நாம் பகைவர்களாகக் கருதுகின்ற அப்பகுதி மக்களின் மனப்பான்மைதான் நம்மிடமும் குடிகொண்டிருக்கும் என்ற உண்மையினை உணர்ந்து, சுனிப்புணர்வையும், நல்லவண்ணத்தையும் வளர்த்துக் கொள்வதுதான் இதற்கு மாற்றுவழி. வேற்றுமையில் ஒற்றுமையினைக் கண்டு, மனிதவேறுபாடுகளையும், முரண்பாடுகளையும் இயன்றவரையில் பிக்காஸோ இந்த ஓவியத்தில் சித்திரித்திருப்பதாக நம்புகின்றேன்.

ஓவியர் என்ற முறையில் பிக்காஸோவின் கடந்தகாலக் கலைத்திற்கனுக்கு ஒரு தொகுப்புரையாகக் ‘குவர்னிக்கா’ திகழ்கின்றது; இதில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ள மாறுபட்டபாணிகளும், பருவங்களும், மிகவும் எதிர்டையான நுட்பங்களுங்கூட சக வாழ்வுகொண்டு ஒன்றுக்கொன்று உறுதுணையாக இருக்க இயலும் என்ற அரிய உண்மையை உணர்த்துகின்றன. எனவே, ‘குவர்னிக்கா’ ஒரு போர் ஓவியம் மட்டுமன்று; அது மானுட சகவாழ்வைப் போதிக்கும் நீதி யோவியமுமாகும். பிக்காஸோ கொண்டிருந்த அதே முனைத்திடமும், உணர்ச்சியும் கொண்டிருந்தால்தான், இதைப்போன்ற ஒத்திசைவான் ஓவியத்தில் இத்தகைய சுமுக உணர்வினைக் கொணர்ந்திட இயலும் என்பதையும் இது அறிவுறுத்துகின்றது. இந்த உணர்ச்சிக்குப் பெயர்தான் அன்பு. அவதியற்றவர்கள் மீதான - கொடுரோமாகக் கொல்லப்பட்டவர்களின் மீதான - அபரிமித அன்பு காரணமாகவே, இவர் சாகா வரம் பெற்ற இந்த அற்புதப் படைப்பினைத் தீட்டினார்.

□ தமிழில் : இரா. நடராசன்

யுஜெஸ்கோ ஹரியர், பெப்ரவரி 1981 □

எதுவார்து கிளிசான்

## மாட்டா

லத்தீன் அமெரிக்க ஓவியர்

உருவக் கலைக்கும் அருவக் கலைக்குமிடையிலான சாச்சையிலிருந்து தப்பிவிடுகிற ஓர் ஓவியர் மாட்டா. அவர் வாக்குவாதங்களில் சிக்கிக் கொள்ளாதவர். அவரது தலைசிறந்த படைப்புகள் பல, நீல நிற ஆவி யில் கரைகின்ற ஆவியுருவங்களாகும். அவரது ஓவியங்கள் இயல்பு நவிற்சிக்கு நெருக்கமாக இல்லாதிருப்பதைப் போலவே, இயலுவகின் புணியா ஓவியமாகவோ வரைபடமாகவோ இல்லை. வாழ்க்கையின் நாடித்துடிப்பை மாட்டா ஓவியமாகத் தீட்டுகிறார்.

திரைச்சிலையின் ஓவிய இடப்பரப்பின் முன்புறத்தில் நாடக அரங்கு முகப்பு ஓன்றினை முன்னோக்கிய புறத்தெறிவின் மூலம் தோற்றுவிப்ப தன் வாயிலாக மாட்டாவின் ஓவியத்தில் ஒரு திட்பம் உண்டாகின் றது. இந்த முகப்பில் நவீன சிந்தனைக் குழுறலுக்குக் காட்சி வடிவம் கொடுத்திருக்கிறார் ஓவியர். பழைய தருக்க முறைகளின் சீர்குலைவு, கொடுங்கோன்மைக்கு எதிர்ப்பு, காட்டுமிராண்டி மனப்பான்மையின் ருந்து விடுபடுதல் போன்ற சிந்தனைகளை இவர் ஓவியங்களாகத் தீட்டியுள்ளார்.

மனநிலைகளை அல்லாமல், மனத்தின் இயக்கத்தினை ஓவியமாகத் தீட்ட இயலுமா? மனித குலத்தின் அனைத்து வடிவங்களுடனும் ஒருங்கிணைந்த மனிதனை — அந்த வடிவங்களில் தன்னையும் மன மகிழ்ச் சியினையும் காண்கின்ற ‘மூழு மனிதனை’ சித்திரிக்க முடியுமா? முடியும் என்பதை மாட்டாவின் ஓவியங்கள் காட்டுகின்றன. நமது மன எழுச்சிகளைத் தூண்டுகின்ற இயக்கத்தை இந்த ஓவியங்களில் காண்கின்றோம். ஒருங்கிணைகின்ற அல்லது ஓன்றையொன்று எதிர்க்கின்ற சமதளங்கள், கண்டுபிடிப்பின் திருக்குச்சுருள்கள், வெளிப்படுத்தப்பட்ட முரண்பாடுகளின் திமர் எழுச்சி ஆகியவற்றை வளைவீச்சு நெறிகளாக மாட்டா ஓளிரச் செய்திருக்கிறார்.

பொருள்கள் இயங்கும் விதத்தைக் கண்டறிந்து, சித்திரிக்கும் ஓவியராக இவர் திகழ்கிறார். ஒரு கட்டடக் கலைஞரப்போல், ஒரு படைப்பு எவ்வாறு உருவாக்கப்படுகிறது என்பதை மட்டுமன்றி, அது எவ்வாறு செயற்படுகிறது என்பதையும் மாட்டா உணர்த்துகின்றார். இன்று உலகிலுள்ள ஏராளமான பண்பாடுகள், ஒன்றேடொன்று எவ்வாறு விணபுரிகின்றன என்பதை நம்மால் உணர்ந்தறிய முடியுமா? இதற்கு வழிகாட்டியோ வரைபடமோ எதுவுமில்லை. எனினும், வேத நூலைப் படிக்கும் முயற்சிகளைக் கைவிட்டு விடலாமா? இவை போன்ற வினாக்களை மாட்டாவின் ஒவியங்கள் எழுப்புகின்றன; வாழ்வின் அற்புதங்களுக்கு முடிவே இல்லை என்பதையும் காட்டுகின்றன.

இவருடைய ஓவியங்கள் நவீன பாணியைச் சேர்ந்தவை; மரபுச் சர்ச்சைகளிலிருந்து விலகியே இருப்பவை; கூர்ந்தாயும் தன்மையுடையவை; எப்பொழுதும் மன எழுச்சியைத் தூண்டுபவை. இவை பண்டைய ஆண்டஸ் மெய்யறிவில் வேறுண்றியதாயினும், மனிதகுல வரலாற்றில் அறியாப் பகுதிகளையும் ஆராய்ந்தறிய முனைகின்றன. □

எதுவார்தா கீர்தான் : கவுரியர் பிரதம ஆசிரியர்

புனைஸ்கோ கவுரியர், செப்ரெம்பர், 1984 □

2

## மாட்டா

உலகைக் காணும் புதிய வழி

ஷான் ஹாக் லெபல்

சமுதாயம் தொழில் மயமாகிக் கலைப்பண்பாட்டை அழிக்குத் தொடங்கியதிலிருந்து, இந்த அளவு கலைகள் மக்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்ததில்லை. பாரிஸ், மிலான், மொஸ்கோ, ரோக்கியோ, நியூயோர்க் போன்ற நகரங்களில் நடைபெறும் கலைக் கண்காட்சிகளில் தொன்மையான படைப்புகளிலிருந்து நவீன ஓவியங்கள் வரை, அனைத்தையும் கண்டுகளிக்க மக்கள் திரளாக வருகிறார்கள். இக் கண்காட்சிகளில் உள்ள அற்புதக் கலைப்படைப்புகளின் எண்ணிக்கையோ, தரத்தையோ பொறுத்து, அதன் வெற்றி மதிப்பிடப் படுவதில்லை. வருகை தரும் மக்களின் எண்ணிக்கையே கண்காட்சியின் வெற்றிக்கு அளவுகோலாகத் தெரிகிறது.

கலைப் படைப்புகளை ஒட்டு மொத்தமாகப் படைத்தாலும், ஒரே மாதிரியாக இருக்க வேண்டும் என்று மக்கள் தொடர்பு சாதனங்கள் விதிப்பதாலும் கலைஞர், திரைப்பட வல்லுநர், இசைக்கலைஞர், எழுத்தாளன், தத்துவ அறிஞர் இவர்களின் படைப்புகளின் தனித் தன்மை அழிந்துவிடுகிறது. அரசியல் மற்றும் வர்த்தகக் காரணங்களுக்காக இப் பொதுத் தொடர்புத்துறை ஓரிடத்தில், ஒரே ஆதிக்கத் தில் இருப்பதால் பெரும் தீங்கு ஏற்படுகிறது. சாதாரண குடிமகனின் நடவடிக்கைகள் கட்டுப்படுத்தப்படுகின்றன. அவன், பார்த்து உணர்ந்து, கற்பனை செய்து கொள்வதற்குத் தடை ஏற்படுகிறது. அவனுக்கு எது ஏற்றது என்பதை வேறு யாரோ முடிவு செய்கிறார்கள். மக்கள் தொடர்பு சாதனங்கள் ஏற்படுத்தியுள்ள தீமை தரும் சூழ்நிலையால் தமது கலைப்பண்பாட்டுக்கு கேடு விளையக்கூடும். தனி ஒருவனது கருத்து வெளிப்பாடு என்ற நோக்கில் சில கலை வடிவங்கள் அளிந்து விடக்கூடும். சுற்றுப்புறங்களில், பாலையாவதாலும், சூழ்நிலையில் நச்சு சேருவதாலும், சில உயிரினங்கள் அழிந்துவிட்டன. தீங்கு தரும் மாறுதல்களுடன் சில உயிரினங்கள் மின்சி நிற்கின்றன. இதே நிலைதான், பணத்துக்காகவும் சிறப்பு ஏதுமில்லாத கலைத் தொழிற்சாலைக்கு ஏற்பவும் தம்மை மாற்றிக்கொள்ள விரும்பாத கலைஞருக்கும், கவிஞருக்கும், இசைக்கலைஞருக்கும், திரைப்பட வல்லுநருக்கும் ஏற்பட இருக்கிறது என்பது உண்மையா?

விடை காண முடியாத இவ் வினாக்களையும் எழுப்பின, பாரிஸில் அண்மையில் நடைபெற்ற மூன்று கலைக் கண்காட்சிகள். இவை பொழுதுபோக்கு நாடகங்களையும், பொப் இசையையும் மட்டுமே விரும்பும் மக்களின் ரசனையைச் சோதிக்க உதவின. அவை, பெடிட் பாலஸில் நிகழ்ந்த ரெம்பிராண்ட் வடித்த ஒவியக் கண்காட்சி, நலீன் ஒவிய அருங்காட்சியகத்தில் இடம்பெற்ற பேர்னர்ட் சாபி என்பாரின் படைப்புகளின் கண்காட்சி, போபோர்க் மையத்தில் இடம்பெற்ற மாட்டா என்பாரின் படைப்புகள் — கலைப் பண்பாட்டின் அழிவை எதிர்நோக்கும் மூன்று கலைப் படைப்புகள் இவை.

மாட்டா என்ற கலைஞரை எடுத்துக்கொள்வோம். 1946ஆம் ஆண்டிலேயே மார்சல் துசாம்ப் என்பவர் இக்கலைஞரைப் பற்றிச் சொன்னார் : “மாட்டா இந்த நூற்றுண்டின் மிக ஆழமிக்க ஒவியன்.” ஆனால், மாட்டா தன்னை ஒவியன் என்று கூறிக்கொள்வதில்லை. தன்னையே தேடுகின்ற, அதன் மூலம் மற்றவர்களைத் தேடுகின்றவராகவே தன்னைக் கூறிக்கொள்கிறார். மனிதனின் ஆசையைத் தோண்டிக் கானும் புதைபொருள் ஆய்வாளர் உண்மை நிலையை மாற்றி அமைப்பவர். வெளி கார்புசியருடன் இணைந்து பணியாற்றத் தொடங்கிய கட்டடத் கலைஞர் இவர். ஆனால், இவருடைய லட்சியப் படைப்புகள் நகரச் சூழலைக் கடந்து கற்பனை அல்லது மொழிகளின் வெட்டவெளி யில் அமைந்தன. இவர் ஒர் தனிச்சிறப்பு மிக்கவர். ஆண்டே அட்லாண்டிக் போன்ற எல்லைகளைக் கடந்து அகவாய்மைக் கோட்பாடுகளை ஆய்வு செய்து வைத்து தத்துவத்திலும் ஆழிந்திருந்தவர். பப்லோ பிக்காஸோ, ஆந்திரே பிரெடன், விக்டர் பிரானர், மேக்ஸ் என்ஸ்ட், ஹென்றி மிகாவ், சால்வடோர் அலெண்டே ஆகியோரின் நண்பர்;

திசாட், மார்க்ஸ், லாட்ரி மான் ஆகியோருடன் படித்தவர். செர் வான்டே, ஷேக்ஸ்பீயர், ரிம்பா, ஜாரி ஆகியோரின் நூல்களுக்குப் படம் வரைந்தவர் — மராட் கிராம்சி, லாவோசி ஆகியோருடன் பழகி யவர். டானே, பென்தெசிலியா, ஸ்கார்லெட் அம்பிரெஸ் ஆகியோ ருடன் அன்பு பூண்டவர் ; ஜெங்கிள் கானகவும், லியர்னூடோ டாவின் சியாகவும், செகெவராகவும் விளங்கவேண்டும் என்று கனவு கண்ட வர். வேறு ஏவருமே வரைந்திராத ஒர் ஓவியத்தைத் திட்ட விரும்பி யவர். இவ்வுலகையும், வாழ்கின்ற உயிர்களின் புதிய எண்ணங்களையும் வடித்தவர். கடந்த இருபத்து ஐந்து ஆண்டுகளில் நடைபெற்ற கண் காட்சிகளில் இவரது கண்காட்சி தனிச் சிறப்புடையது.

பல்திறன் மிக்க இந்த சிவிய நாட்டுக் கலைஞரை ஒரு குறிப்பிட்ட பாணிக்குள் அடக்கிவிட முடியாது. சாதாரண வடிவான பாணியோ, வெளிப்பாட்டு பாணியோ, உணர்வு வெளியிழோ, அல்ல இவரது ஓவியங்கள். ஒரு கலைப்படைப்பைப் புரிந்துகொள்ளும் திறவு கோலாக, ஒரு பாணியைத் தேடும் மக்களுக்கு இவர் ஒரு பிரச்சினையாக, புதிரா கத் தோன்றுகிறார். இவரது விளையாட்டுத் தன்மையும் இளமையும், மாற்றமும் மிக்க பண்பும், காண்போரைக் கலக்குகின்றன.

பார்ப்பது என்ற கலையை அவர் தருகிறார்.

“வெட்டவெளியில் ஆற்றலுட்டுதல், வெட்டவெளியில் வெட்ட வெளி, வெட்டவெளியை விரிவாக்குதல்.”

இப்படி மாட்டாவின் ஓவியங்களை விவரிக்கிறார் ஹென்றி பிளாஸ், அவரது ஓவியங்கள் உண்மையைப் பற்றுகின்றன — மாற்றுகின்றன என்ற உண்மையை மாட்டா மறுக்கவில்லை.

“கலை ஒரு புரட்சியே” என்கிறார் இவர்.

தமிழில்: எஸ். சம்பத்துமார் □□

ஷான் ஷாக் லெபல் : ஃபிரெஞ்சு எழுத்தாளர் ; அரங்கு, திரைப்பட இயக்குநர் ; ‘லா போய்சி தெலா பீட் ஜெனராசியோன்’ (‘பீட்’ தலைமுறைக் கவிதை) 1965, ‘லெ ஹாப்பெனின்’ 1966, ‘லாஸூர் எ லார்ஷான்’ (காதலும் பணமும்) 1979, போன்ற பல நூல்கள் எழுதியுள்ளார்.

யுனெஸ்கோ கூரியர், மே, 1986 □

## நாமும் நமது ஓவியர்களும்

ணியில் பொருத்தி எழுத இங்கிருக்கக்கூடிய முத்த ஓவியர்களை நாங்கள் சந்தித்தோம்.

இரு முத்த ஓவியரிடம், மனதின் அடி ஆழத் தில் ஒதுங்கிக் கிடந்த வெறுப்பும் விரக்கியும், வார்த்தைகளாகத் திறிலி வெளிப்பட்டன.

“இன்னும் நூறு வருஷங்களீ கழிந்தாலும் எம்மவரின் ரசனை அப்படியொன்றும் பெரிசாய் வளர்ந்துவிடாது.”

இது - இந்தக் கூற்று, ஒரு சாபம் போல, அல்லது தீர்க்கதறிசனம் போல, நாங்கள் தகவல்களைத் தேடி அலைந்தபோதெல்லாம், விஸ்வரூபங்கொண்டு முன்னால் வந்து நின்றது.

ஏன் இப்படி? ஓவியம் விஷயத்தில் எமது மரபு இவ்வவை தூரம் வரண்டு போய்விட்டதா? இதுபற்றி, நுண்கலை சார்ந்த துறைகளில் கரிசனைகொண்ட நிறுவனங்கள் என்ன செய்தன? யாருக்குத் தெரியும்! எங்களோடு

S. R. K.

சேர்ந்து சீரியஸாக வருத்தப்பட மட்டும் தெரிகிறது. அதற்கும் அப்பால் விளம் பரப் பலகையில் அலங்கார எழுத்துக்களை நிரப்பி, ரசிப் பதோடு சரி!



இந்தக் கட்டுரைகூட, ‘யாழ்ப்பாணத்து மேலாதிக்கத்தின் முனைப்பான வெளிப்பாடு’ என்று யாராவது சொல்லக் கூடும். வாஸ்தவந்தான். திருமலையிலும், மட்டுநகரிலும், மற்றும் ஆணையிறவு தாண்டியதமிழ்ப்பகுதிகளிலும், மேலும் பல ஓவியர்கள் இருக்க முடியும். ஆனால், தகவல் தொடர்பு வலைப்பின்னலுக்குரிய மையம்’ என்ற வகையிலும், நாம் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் களம் என்ற அளவிலும் எமது சாத்தியப்பாடுகள் இவ்வளவுதான்!

**தமிழக ஓவியர்களைப் பற்றி**  
போதிய தகவல்களைப் பெறமுடியும்; விமர்சனங்களாயும், குறிப்புகளாயும் வேண்டியமட்டும் உண்டு. இங்கு நிலைமை வேறு! பக்குவப்படாத சமூகப் பரப்பில் தங்களை நிறுவிக்கொள்ள முயன்று, தோற்றுப்போன பல முத்த ஓவியர்கள், தங்கள் ஞாபகங்களாக விட்டுச்சென்ற சிருஷ்டிகளை, பிந்து வந்த தலைமுறை சுயமுனைப்போடு சேகரிக்கத் தவறிவிட்டது.

**தனியான பாணிகளைக் கண்டுபிடிக்க,** அதற்கென்று ஆதாரமாகக் காட்ட, கிடைத் திருக்கும் ஓவியங்கள் போதாது. இது - இந்தப் பற்றிக்குறைதான், பல முத்த ஓவியர்களை, நாங்கள் மறந்து போக முக்கிய காரணியாக நிற்கிறது.

**எங்களிடமும் பெருமைப் படக் கூடிய ஓவியர்களின் வரிசை ஒன்று உண்டு.** ஒரு மெல்லிய இழையாக, தொடர்ச்சியாக, காலத்துக்குக் காலம் அது தன்னைப் புதுப்பித்துக்கொண்டே வந்துள்ளது. அந்த இழையை - அதன் அறுபடாத தன்மையை - ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிறப்பான காலப் பின்ன

பெருமளவில் இயற்பண்புவாதிகளாக, நவீன பாணியைப் புறந்தள்ளி நின்ற முத்த ஓவியர்களுக்கிடையில், நவீன போக்குகளுடன் போதிய பரிச்சயமும், அக்கறையும் கொண்ட இருவர்: க.கனகசபாபதி, அ. மாற்கு.

க.கனகசபாபதி கிறிப் பல வருஷங்கள் ஆகிவிட்டன. கிட்டத்தட்ட அறுபத்தைந்தி விருந்து (1965) அவருடைய தூரிகை படுத்துவிட்டது. அவ்வளவு வெறுப்பு, சலிப்பு! கனகசபாபதியிடம் முத்த ஓவியர்களைப் பற்றியும், அவர்களது சிறப்பான பாணிகள் பற்றியும் விரிந்த கட்டுரை ஒன்று எழுதும்படி கேட்டிருந்தோம். கட்டுரைக்குப் பதிலாக ஒரு பட்டியலை மட்டும் தந்தார். அதுவும் பாடசாலை ஓவிய ஆசிரியர்களது பெயர்கள் அடங்கிய நீண்ட பட்டியல். எமது கோரிக்கையோ வேறு. தவிரவும், பாடசாலை ஓவிய ஆசிரியர்கள் எல்லாரையும் ‘ஓவியர்’களாக ஒப்புக்கொள்வது மனக்குக் கஷ்டமாக இருந்தது.

மாற்கு, கனகசபாபதி, அ.இராசையா, ஆ.இராசையா எல்லோருமே ஓவிய ஆசிரியர் களதான். ஆனால், அவர்கள் தூரிகையை வெறுமனே ‘உழைக்கும் கருவி’ என்ற எல்லைக்கும் அப்பால் கலை என்ற உயர் தனத்தில் பரவசப் படுத்தும் வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாகக் கண்டவர்கள்; அதை, அதற்குரிய புனிதத்தோடு பேணியவர்கள்.

அ. இராசையா நொந்துபோயிருந்தார். முதுமையும் தீவிர சலிப்பும்! தூசு படிந்து கிடந்த ஓவியங்களைத் துடைத்துவிட்டு, பார்வைக்குத் தந்தார். குறைந்தது முப்பதாவது தேறும். ஒவ்வொரு ஓவியமும் அதிர்ச்சியூட்டும் புதிய அனுபவமாக விரிந்தது.

இராசையா, S. R. கனகசபையின் ஓவியங்களைத் தேடிக் கண்டுபிடித்துக் காட்டுவதில் தீவிரமாக உழைத்தார். அது தனது கடமை என்றுகூடச் சொன்னார். அபாரமானது அவருடைய குருபக்தி. ஆனால், தூசு படிந்து கிடந்த S.R.K. — இல்லை! S.R.K. இன் ஓவியங்கள் ஆறு மட்டும் பார்க்கக் கிடைத்தன. முற்றுப்பெறுத ஒன்று நீங்க, ஐந்து மட்டும்! அந்த மகாகலைஞர் எங்களுக்காக விட்டுப்போன முதுசம் ஆக ஐந்தே ஐந்து ஓவியங்கள்!

S.R.K. ஒரு பெஸிய, தனியான, சிறப்பான ஒட்டம். குடாநாட்டுக்குள் சித்திரத் துக்குப் புத்துயிர் கொடுக்க முனைந்த ஒட்டம். கிராமம் கிராமமாக, புதியவர்களை இனங்கள்டு, அருட்டி விட்ட ஒட்டம். இந்தப் பிரதான ஒட்டத்தின் கிளை ஒட்டங்கள் அ. இராசையா, க. கனகசபாபதி, இப்படிப் பலர்.....

S.R.K. தன்னுவியன்றவரை, ஒரு புயலாகப் பல இடங்களில் வின்கரி கலைக் கழக கத்தை (Windsor Art Club) ஸ்தாபித்தார். இந்தப் புயலுடன் இணைத்து இனங்காணப் படவேண்டிய இன்னுமொருவர், போதகர் பீலிங் (W.J.G.Beling). S.R.K. இன் காலத்து பிரதம சித்திர வித்தியாதரிசியாக (Chief Inspector of Art) இருந்த பீலிங், ஒரு ஒல்லாந்தர்; S.R.K. இன் சிஷ்யர்களை நிரம்பப் பாதித்தவர்.

அன்றாணப்பிள்ளை தேவநாயகம், இத்தாலியிலும் ஓவியப் பயிற்சி பெற்றவர். மைக் கேல் ஆஞ்சலோவின் மாணசிக பக்தர். இத்தாலியில். மைக்கல் ஆஞ்சலோவின் வீட்டுக்கு அருகில், ஒரு வீட்டில் குடிபுகுந்தாராம். விடியற்காலையில் சூரியன் தெரிகிறதோ இல் லையோ ‘முழுவியளத்துக்கு’ ஆஞ்சலோவின் வீடு முன்னால் தெரியவேண்டும் என்ற, அடங்காத ஆசை அவருக்கு. இப்படிப்பட்ட கலைஞர் தன்னை ஞாபகப்படுத்த விட்டுச் சென்ற ஓவியம் எங்கள் பார்வையில் படவில்லை. அவருடைய சமகாலத்தவர் கள் கூறுகிறார்கள், ‘அன்றாணப்பிள்ளை தேவநாயகம் நீர் வர்ணங்கொண்டு சாதனைகள் செய்தவர்’ என்று .... ஆனாலும், இவரைப்போல பல முத்த ஓவியர்களை, அவர்களது தனியான பாணிகளை அடையாளங் காணமுடியாது போயினும், குறைந்தது வாழ்க்கைக் கைக் குறிப்புகளைக்கூட திரட்ட முடியாமல் போனது, துரதிஷ்டவசமானதே!

கிரித்திரன் சுந்தரிடமும் சேமிப்பில் இருப்பவை குறைவு. தனது சிருஷ்டிகளில் ‘கார்ட்டூன்’களை விட, தான் கீறிய வேறு ஓவியங்களை சேமிப்பதில் சுயமுணைப்பின்றியே இருக்கிறார். ஆழமான வாசிப்புடையவர் என்பதால், நவீன போக்குகளால் பாதிக்கப் பட்டவருங்கூட.

இன்னும் பலரை, புதிதாக இனங்காண உள்ளோடுத் தேடியாக வேண்டும். நிச்சயமாகக் கண்டுபிடிக்கலாம். ஆனால், நாட்டு நிலைமை படுமோசம்; இருப்பைக் கையில் பிடித்துக்கொண்டு ஒடித்திரியும் அளவுக்கு!

### 3

சிருஷ்னராஜா, ரமணி, கைலாசநாதன் மூவரும், இந்த மண்ணில் புதிய பிரக்களை யுடன் காலான்றியவர்கள். சிருஷ்னராஜா மூன்று முகப்பு அட்டை ஓவியங்களை மட்டும் கீறினார். இந்த மூன்றுக்கூடும் அரூப பாணியில் – உள் நுழைந்து தேடச்செய்யும் அவருடைய தூரளை இனங்காணப்பட்டது. ஆனால், இப்போது பிரான் லில் அந்தத் தாரிகை சம்மாயிருக்கிறதா? அல்லது, ஒரு தனியான பாணியை நிறுவும் ஆவேசத்தோடு தொடர்ந்தும் முயலுகிறதா என்று எங்களுக்குத் தெரியாது.

ரமணியும் இப்போது ஜேர்மனியில்! பெருமளவில் வர்த்தக ஓவியத் துறையால் (Commercial Art Sector) உள்வாங்கப்பட்ட இவர், அங்குங்கூட, நவீன போக்குகளின் சாயல்களை விழுத்தியவர். சேமிப்பு என்ற அளவில் இவர் விட்டுச்சென்றவை, முகப்பு அட்டைச் சித்திரங்களும், விவரணச் சித்திரங்களுமே (cover designs and illustrations). உரும்பிராயில் வைக்கப்பட்டுள்ள ‘தியாகி’ சிவகுமாரனின் சிற்பம் இவரது ஞாபகமாக என்றைக்கும் சீவிக்கச்சுடிய ஒரு அற்புதமான சிருஷ்டி! (இது பின்பு, அரசுபயங்கரவாதத்தால் உடைத்து நொறுக்கப்பட்டுவிட்டது.)

இந்த இடத்தில் மாற்கு, சிவப்பிரகாசம் இருவரினதும் மாணவிகளான, நிர்மலா அருந்ததி, சுகுனு மூவரையும் தவிர்க்கமுடியாது.

சிறு சஞ்சிகைகளில், ஒவியம் பற்றி அலைக்கிருந்த பிரக்ஞரு உச்சமானது; பிரதா ஓமானது. அடுத்ததாக சிரித்திரன். புத்தக முகப்பு அட்டையில் நவீன பாணியைப் பிரயோகிக்கும் தெரியம், அதற்குரிய பரிச்சயமென்பன இனித்தான் முனைப்படைய வேண்டும். மேலும் சமகால ஒட்டத்திற்குன், போஸ்டர்கள் கூட புதிய பாய்ச்சல்களைக் காட்டி யுள்ளன. கசிப்பு ஓழிப்பு, உள்ளுர் உற்பத்தி போன்றவை உருப்படியான உதாரணங்கள். (இரு போஸ்டரில் 'குவர்னிக்கா'வும் சம்பவம் பொருத்தம் கருதி அருமையாகப் பாவிக்கப்பட்டிருந்தது.)

இத்தனைக்கும் இந்தக் கட்டுரைகூட பூரணமற்றது. இதை இந்த இடத்தில் ஓப்புக் கொண்டுதானாகவேண்டும். இருப்பைப் பற்றிய எல்லா நம்பிக்கைகளும் தகர்ந்துபோன இந்த தேரத்திலும், முச்ச விடக் கிடைத்த கால அவகாசத்துள் எமது அதியுசச பிரயாசையின் பெறுபேறு இது

எமது மண்ணிலும் ஒவியம் பற்றிய பிரக்ஞரு ஸ்திரமாக நிறுவப்பட வேண்டும் என்ற விருப்பத்தோடு நான்கு யோசனைகளை முன்வைக்கிறோம்.

1. ஆங்கிலத்தில் ஜமூமாகச் சுழியோடக்கூடியவர்கள் ஒவியம் சம்பந்தப்பட்ட விஷயங்களை இயன்றவரை தமிழக்கிழப்பது.
2. முத்த ஒவியர்களின் தனியான பாணிகளைப் பதிவு செய்ய முடியாவிட்டாலும், கட்டாயமாக, வாழ்க்கைக் குறிப்புகளையாவது சேகரிப்பது
3. 'நிலையான காட்சியகம்' ஒன்றினைத் தொடர்ந்து பேணி, சேகரிக்கக்கூடிய நல்ல தெரிவுகளைச் சேமிப்பது; பாதுகாப்பது.
4. புதியவர்களை இனங்கள்கூட நெறிப்படுத்தி, கண்காட்சிகளை ஒழுங்குசெய்வது.

இவை நான்கும், நுண்களை சார்ந்த துறைகளில் அக்கறை கொண்ட. நிறுவனங்களினதும் (குறிப்பாக, பல்கலைக்கழக நுண்களைப்போடு), தனிநபர்களினதும் கவனத்துக்கு.

## நமது ஒவியர்கள்

### 1. S. R. கணக்கை (S. R. K.)

10-7-1901 இல் இருபாலையில் பிறந்த இவர், 1964இல் இறந்தார்.

சென்னைக் கலைக் கல்லூரியில் பயின்றவர் ; யாழ் பரமேஸ்வராக் கல்லூரிச் சித்திர ஆசிரியராக இருந்தவர் ; சித்திர வித்தியாதரிசியாகவும் இருந்தார்.

000

### 2. அன்ரனிப்பிள்ளை தேவநாயகம்

மாணிப்பாய் வாசியான இவர், சிறிது காலம் இத்தானியிலும் ஒவியப் பயிற்சி பெற்றவர் ; சித்திர வித்தியாதரிசியாக இருந்தவர்.

இறக்கும்வரை, இயற்பண்புப் பாணியிலான ஒவியங்களை (உருவப்படங்கள், நிலக்காட்சிகள் உட்பட) அதிகமாகக் கீறியவர்.

□□

பிறந்த, இறந்த திகதி விபரங்கள் கிடைக்கவில்லை.

000

### 3. M. S. கந்தையா

கோப்பாய் வாசியான இவர், இப்போது இந்தியாவில் வசிக்கிறார். கொழும்பு நுண்கலைக் கல்லூரியில் விரிவுரையாளராக இருந்தவர்.

நிலக்காட்சிகளையும், உருவப்படங்களையும் கூடுதலாகக் கீறியவர். பிந்திய நிலைகளில் நவீன பாணியிலும் ஈடுபாடு காட்டினார்.

பட

பிறந்த திகதி விபரங்கள் கிடைக்கவில்லை.

000

#### 4. க. கணக்சபாபதி

10.1.1915 இல் பிறந்தவர். திருநெல்வேலியில் வசிக் கிறுர். இலங்கை ஒவிய வரலாற்றில் முக்கியம் பெறும் 43 Group இல் ஒரு உறுப்பினர்.

உருவப்பட வரைவில் அதிகம் அக்கறை டொண்டவர். பலாவி ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரியில் சித்திர விரி வுரையாளராக இருந்தவர்.

ஒவியம் சம்பந்தப்பட்ட கட்டுரைகளைத் தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் எழுதியுள்ளார். இந்தக் கட்டுரைகள் எதுவும் தற்சமயம் வாசிக்கக் கூடிய அளவுக்கு, சேகரிக்கப்படவில்லை.

000

#### 5. S. பெண்டிக்ற

யாழ் நகரைச் சேர்ந்தவரான இவர், 1987 மாசு மாதத்தில் இந்தியாவில் இறந்தார்.

இயற்பண்புவாதியாக, உருவப்பட வரைவில் தேர்ச்சி பெற்றவர்; உருவப்படங்களை அச்சொட்டாக உருப் பெருக்கக் கூடியவர். இவைச் சூவிய வகுப்புகளையும் நடாத்தியுள்ளார்.

ஒவியர் அ. மாற்கு, தனது ஆரம்பகால உருவ் ஒவியப் பயிற்சியை இவரிடம் தான் பெற்றார்.

□□

பிறந்த, இறந்த திகதி விபரங்கள் கிடைக்கவில்லை.

000

#### 6. S. சிவப்பிரகாசம்

21.6.1928 இல் அளவெட்டமயில் பிறந்தவர்.

இலங்கை நுண்களைக் கல்லூரியில் பயின்றவர். யாழ். மத்திய கல்லூரியில் ஒவிய ஆசிரியராகப் பணி புரிகிறார்; மாற்குவடன் இணைந்து ஒவிய வகுப்புக்களை நடத்துகிறார்.

000

### 7. ரமணி

‘யாழ். விடுமுறைகால ஒவியர் கழக’த்தில் மாற்குவால் பயிற்றப்பட்டவர். மல்லாகம் வாசியான இவர் இப்போது ஜேர்மனியில்.

கொழும்பு நுண்களைக் கல்லூரியில் பயின்றவர். ஒவிய ஆசிரியராகவும் இருந்தார்.

சிற்பங்களையும் செய்யக் கூடியவர். உருச்சினத்து, விரைவுத்தன்மை போன்ற நலீன போக்குகளை வெளிப் படுத்துகின்றார்.

□ □

பிறந்த திகதி விபரங்களைப் பெற்றுமுடியவில்லை.

000

### 8. K. கிருஷ்ணராஜன்

பருத்தித்துறையில் பிறந்தவர்; இப்போது பிரான்ஸில். மாற்குவின் மாணவர்.

இலங்கை அரசினர் நுண்களைக் கல்லூரியின் பட்டதாரி. அருப பாணியிலான சிற்பங்களையும் செய்திருக்கிறார்.

□ □

பிறந்த திகதி விபரங்களைப் பெற்றுமுடியவில்லை.

000

### 9. நிர்மலா கோபாலசாமி

13.8.1958 இல் பிறந்தார்.

காவுயங்கள், புராணங்களில் இருந்து பெற்ற கருத்துக்களையும், எமது வாழ்வோடு தொடர்புற்றவற்றையும் வெளிப்படுத்துவதில் அக்கறை கொண்டுள்ளார்.

000

## 10. அருந்ததி சபாநாதன்

19.9.1964 இல் பிறந்தார்.

ஓவியம் ஒவ்வொன்றும் புதிதாயும், காலம்பற்றிய உணர்வை வெளிப்படுத்துவதாயும் இருப்பதில் தீவிரம் காட்டுகிறோர்.

000

## 11. சுகுண தம்பித்துரை

9.1.1961 இல் பிறந்தார்.

தனது உள்ளத்தில் எழுகின்ற உணர்ச்சிகளை, குறிப்பாகத் தற்போதைய நடைமுறைகளை ஓவியமாக்குவதில் கூடிய கவனம் செலுத்துகிறார்.

□□

நிர்மலா, அருந்ததி, சுகுண முவரும் மாற்கு, சிவப்பிரகாசம் இருவரினதும் மாணவிகள். மாற்குவினதும் அலை இலக்கிய வட்டத்தினரதும் விசேஷ தூண்டுதல் களால், 1986 இல் யாழ். பல்கலைக்கழக கலாசாரக் குழுஇவர்களினது ஓவிய அரங்கேற்றத்தை யாழ். சண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரியில் நடாத்தியது.

000

## 12. திருமதி யோகா ரட்ஜராஜா

28.2.1940 இல் பிறந்தவர். நல்லூரில் வசிக்கிறார்.

இலங்கை நுண்கலைக் கல்லூரியில் பயின்றவா.

யாழ். செங்குந்தா இந்துக் கல்லூரியில், ஓவிய ஆசிரியையாகப் பணிபுரிகிறார். திறன்மிக்க ஓவிய ஆசிரியை; ஒட்டுச்சித்திரப் பாணியிலும் (Collage) கவனம் செலுத்துகிறார்.

□□□□

## அ. இராசையா :

### உயிர்கொண்ட நிலக்காட்சிகள்



நிலக்காட்சி வரைவில் ஒரு புதிய பரிமாணம், அ. இராசையா

கன்வஸ் திரையின் சதுரத்துக்குள் அடங்க மறுத்து உயிர்கொண்டு விரியும் நிலக்காட்சிகள் இவருடையவை. கன்வஸ் திரைக்குள் இருந்து காட்சி உயிர்க்கிறது. அது, சிநேகபூர்வ மாகப் பார்வையாளனைச் சூழ்கிறது. பார்வையாளன், குறித்த இயற்கைப் பரப்பில் தனிணையும் இணைத்து இனங்காண்கிறார்கள். தான் வாழும் காலம், இடம் என பவற்றைக் கடந்து, காட்சிக்குரிய காலம், இடம்

என்பவற்றுக்கு இழுத்துச் செல்லப்படுகிறார்கள். அந்தப் பிரதோசத்தின், மண்ணின் மணத்தை, வீசுகிற காற்றின் அளவை, மரங்களின் கட்டடங்களின் கணபரிமாணங்களை நுட்பமாகக் கண்டறிகிறார்கள். கன்வஸ் திரைக்குள் அடங்க மறுத்த காட்சி, விழிகளுக்குள்ளும் அடங்காமல் மனசு முழுதும் நிரம்புகிறது.

குறைந்தபட்ச நிற வேறு பாடுகளையும், தூரிகை நுணுக்கமாகக் கவனிக்கிறது. இராசையா என்ற கலைஞரின், சூழலை நோக்கிய விழிப்பு அல்லது அவதானிப்பு எங்களை ஆச்சரியப்படுத்துகிறது.

இராசையா, இருநூற்கும்  
அதிகமாகக் கீறியிருக்கிறார்.  
உருவப் படங்களுடன் ஒப்பி  
உம்போது, நிலக்காட்சிகளைத்  
தான் கூடுதலாய்க் காண  
முடிந்தது. அதுவும், புனைந்து  
கீறிய நிலக்காட்சிகளை அல்ல.

ஓவியத்தில் நவீன பாணியை  
'வெறுமனே கோடுகள், குறி  
யீடுகள்' என்ற அளவில்தான்  
இவர் புரிந்து வைத்திருக்  
கிறார். மேற்கில் நிகழும் புதிய  
தேடல்களால், சாதனைகளால்,  
பரிசோதனைகளால் எதுவித  
பாதிப்பும் இன்றி, குறைந்த  
பட்ச பிரமைகளும் இன்றி  
“அது என்ன கோடுகளும் குறி  
யீடுகளும்தானே? அப்படியே  
தொகுத்து விட்டால்,  
போயிற்று!” என்று கூறுகிறார்.  
ஆச்சரியமாக இருக்கிறது.



இராசையா யாழ். 'வின்சர்கலைக் கழகத்'தால் பயிற்றப்  
பட்டவர். கொழும்புத்துறை,  
பலாலி ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்  
ஞாரிகளில் பருத்திநேரச் சித்திர  
விரிவுரையாளராக இருந்தவர்.  
1968 இல், யாழ். கனகரத்தி  
எம் மத்திய மகா வித்தியால  
யத்தில், தனது 54 ஓவியங்கள் கொண்ட தனிநபர் கண்காட்சி ஒன்றிணையும் நடாத்தியுள்ளார்.



மிறந்த திகதி : 18-8-1916

முகவரி :

அம்பலவாணர் இராசையா,  
70, குஜரைசெற் ஒழுங்கை,  
யாழ்ப்பாணம்.

□□ அடுப்பு

## கார்ட்டனே-சிரித்திரன்-சுந்தர்

அருபன்

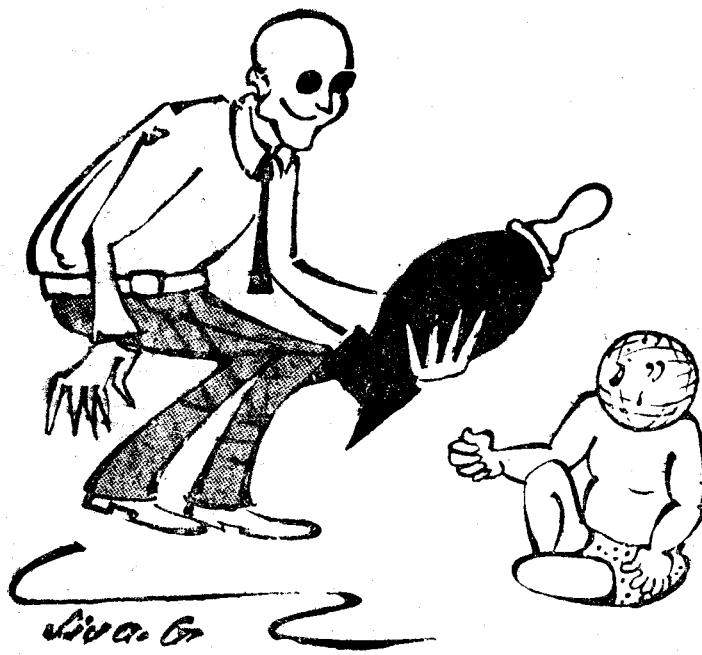
கார்ட்டுனிஸ்ட் கையில் வைத் திருப்பது வெறும் தூரில்க அல்ல; பழைய அதிசயக் கதை கள் கூறும் மந்திரக்கோல்! அது பலருடைய இருப்புக்குச் சவாலாக, அச்சுறுத்தலாக, நெருடலாக, சதா உசாராக விருக்கும் பயங்கரமான கருவி. கார்ட்டுனிஸ்ட், கண்ணிவெடி களைப் புதைத்துவிட்டு ஒளித் திருக்கும் கெரில்லா வீரனைப் போன்றவன்.

இந்த - இவ்வளவு பெரிய, பிரமாண்டமான அளவிடுகளுடனும் ஒப்பிட முடியாத, சிறிய, குறுபிய உலகம் எங்க ஞடையது. இங்கு கார்ட்டுன் என்றால் 'சுந்தர்'; சுந்தர் என்றால் 'சிரித்திரன்'.

கார்ட்டன், சிரித்திரன், சுந்தர் என்ற இந்த மூன்று சொற்களும் ஒன்றூடன் ஒன்று இருக்கமாய்ப் பின்கூப்பட்டத், ஒன்று இன்னுமொன்றாய்ப் பரிணமிக்கின்ற, ஒன்றிலிருந்து மற்றதைப் பிரிக்கமுடியாத, ஒன்று இன்னுமொன்றுக்குக் குறியீடாகத் தொழிற்படுகின்ற மூன்று சொற்கள்.

சிரியலாக அதிகம் சாதிக்கா விட்டாலும், தான் சார்ந்த சிரிப்பு என்ற தளத்தில், தனக் கேயான் ஒரு முழுமையைத் தொடர்ச்சியாகத் தக்க வைத்துக் கொண்டிருப்பதில், சிரித்திரன் சாதனைக்குரியது! காய்ந்து, வரண்ட யாழிப் பாண்துப் பாலையில், இருபத்தைந்து வருஷங்களாக ஒரு சிறு சஞ்சிகை வேர்விட்டு வளரமுடியும் என்றால், அந்த வளர்ச்சி ஒரு விதத்தில் அதிசயமாய், அதிர்ச்சியாய், புதிராய்... எப்படியெல்லாமோ விரித்து எழுதக்கூடியது.





ஸ்ரீ. டி.

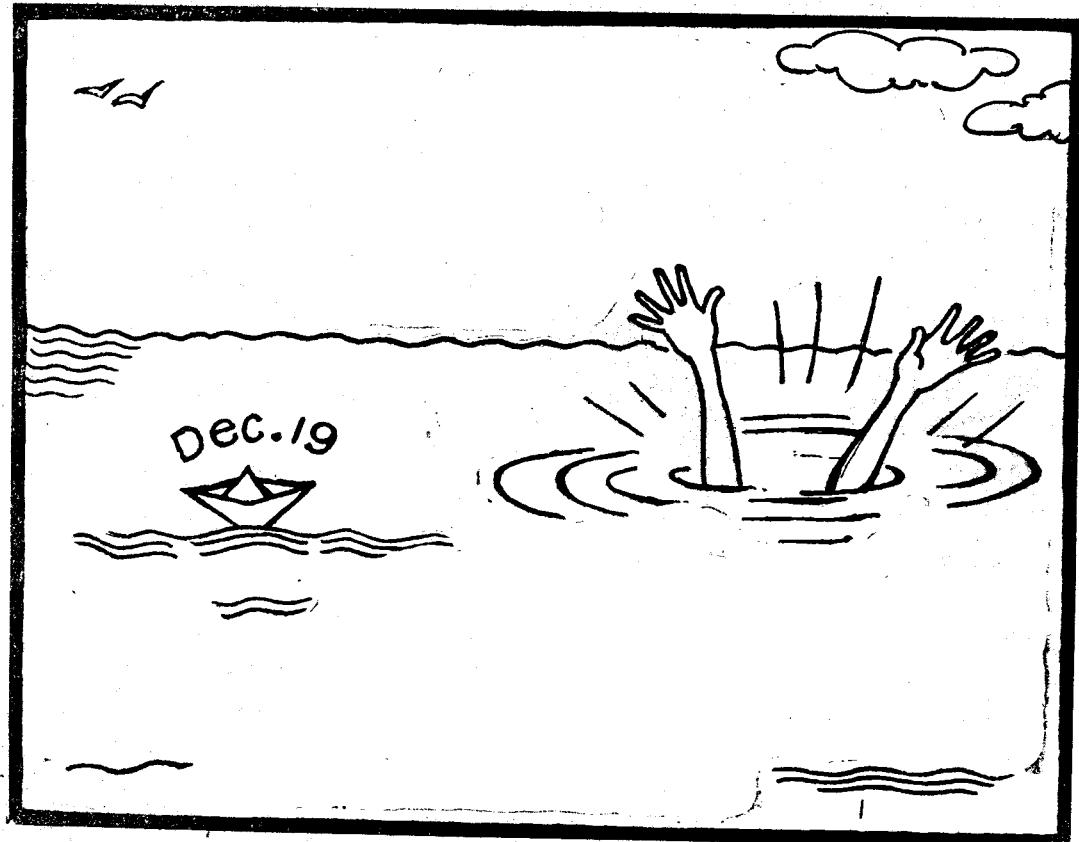
நன்றி :  
சிரித்திரன்

சந்தர் ஒரு ஓவியர்தான்; சந்தேகமில்லை. அவருடைய கார்ட்டூன் மாந்தர்களின் ஒத்தினை வட்டஞன் இயக்கம் அல்லது, பிசிறில்லாத தூரிகை நகர்வு, இவையெல்லாம் சந்தருக்கு ‘ஓவியர்’ அந்தஸ்தைத் தரப்போதுமானவை. இது தவிர்க்க முடியாதது. கார்ட்டூனிஸ்ட் கட்டாயமாக ஒரு ஓவியனாகத் தான் இருக்கமுடியும். ஆனால் ஒரு ஓவியன், கார்ட்டூனிஸ்ட் டாய் இருப்பது அவனது மேலதிக தகுதிதான். ஒரு குறிப்பிட்ட நபரின் அங்க லட்சணத்தை அப்படியே பிரதி செய்ய முடியாதுபோனாலும், அந்த நபருக்குக் குறியீடாக நிற்கக்கூடிய சிறப்பு அடையாளங்களோ, ஒரு ஓவியனின் தூரிகைதான் கவனிக்கும்.

கார்ட்டூன் ஒரு ஓவிய வடிவ மாக ஒப்புக்கொள்ளப்படுவது, அதில் தூரிகையின் சாத்தியப் பாடுகளைப் பொறுத்தது. தூரிகைதான் அதிகம் பேசவேண்டும்; வசனங்கள் அல்ல இந்த இடத்தில் சந்தரின் மெயில் வாகனத்தார், Mrs. டாமேஸ்டி ரன் போன்றவை ஓவிய அந்தஸ்துக்கு உயர முடியாதவை.

ஜெடியாக்கள் எவ்வளவுதான் போஷாக்காக இருந்தாலும், சித்திரிப்பில் தூரிகையின் சாத்தியப்பாடுகளே கார்ட்டூனின் வெற்றியைத் தீர்மானிக்கின்றன. விவரணை, ‘சித்திரக்கடை’ ப் பாணியினதாக மாறும்போது, அது கார்ட்டூன் என்ற தகுதியை இழந்து விடும்.

பக்கம் 122 இல் இடம்பெற்றுள்ள கார்ட்டூன், சமூரகவில் வெளியானது. நன்றியுடன் இங்கு மறுபிரசரஞ் செய்யப்படுகிறது.



சந்தர் சமூகக் கோளாறுகளைக் கிண்டிக் கிளறியவர்; காட்சிப்படுத்தியவர். இந்த வகையில், ஏனைய அரசியல் கார்ட்டுனில் டுக்களில் இருந்து வேருவைவர்; தனித்து நிற்பவர் என்று கூறப்படுவதுண்டு. சமூகத் தின் மீது சந்தர் கொண்ட அக்கறை நியாயமானது. ஆனால், அந்த அக்கறை கார்ட்டுன் என்ற ஒவிய வடிவமாக வெற்றி பெற்றதா, இல்லையா என்பதே முக்கியமானது. தவிர, கார்ட்டுனின் சமூகப் பெறுமதி அரசியலிலேயே உச்சம் பெறுகிறது. ஏனெனில், அரசியலில்தான் சமூகத்தின் சகல கூறுகளும் மையங் கொள்கின்றன.

சந்தரின் அரசியல் கார்ட்டுன்கள் ‘சதந்திரவி’லும் ‘வீரகேசரி’யிலும் வெளிவந்தி ருக்கின்றன. இவை சந்தரிடமும் சேமிப்பி வில்லை. தேடிக் கண்டுபிடிக்க நாங்களும் முயன்றோம், முடியவில்லை. மற்றும்படி, கார்ட்டுன் உலகில், எமக்கு அயல்ல தெற்கிலும் சரி, தமிழ்நாடு தழுவிய முழு இந்தியாவிலும் சரி கார்ட்டுனில்லுகள் சாதித்தவைகளுடன் ஒப்பிடும்போது நாங்கள்

சாதித்தவை இத்துணுண்டுதான். இந்த இடத்தில் சந்தரை ஒரு ஆரம்பப் புள்ளி (pioneer)யாகக் கொள்ளலாம்.

□ □ □

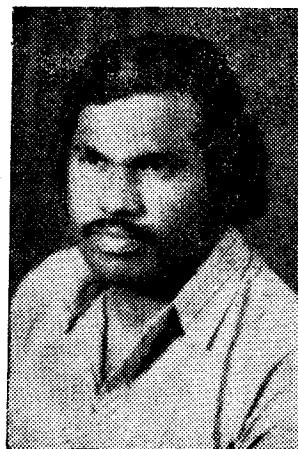
சந்தர், S.R.K. இன் ஆகர்ஷிப்பில் சுயமாகக் கீற்ற துவங்கியவர். பம்பாயில், Sir J. J. School of Arts இல் பயின்றவர். லோக்கத்தை என்ற மராட்டியப் பத்திரிகையிலும், ஆங்கிலப் பத்திரிகைகளான பிளிட்ஸ் (Blitz), கொஞ்ச (Conch) என்பவற்றிலும், இலங்கையின் பெரும்பாலான தமிழ்ப் பத்திரிகைகளிலும் இவர் கார்ட்டுன்களைக் கீறியிருக்கிறார்.... இந்தியாவில் இருந்த காலங்களில் ராஜாராம் என்பவரிடம் உருவ ஒவிய வரைவிலும், சார்க்கோல் (charcoal) வரைவிலும் பயிற்சி பெற்றார். இந்தியச் சதந்திரப் போராட்ட காலகட்டத்திலும், இந்து முஸ்லிம் கலவரங்களின்போதும் அரசியல் கார்ட்டுன்களைக் கீறியுள்ளார்.

□ □ □

பிறந்த திகதி: 3. 3. 1924

முகவரி: சி. சிவஞானசந்தரம் (சந்தர்),  
550, காங்கேசன்துறை வீதி,  
யாழ்ப்பாணம்.

## ஆ. இராசையா: கனவுகளை நிறங்களாய்க் கரைப்பவர்



**மேற்கத்தியப் பாதிப்புக்களில் இருந்து தன்னை பூரணமாகத் துண்டித்துக் கொள்ளாமல்,** இன்னும் அதேபோலக் கீறிக்கொண்டிருக்கும் ஆ. இராசையா, பிரமிக்கச் செய்யும் கற்பனை உலகத்துக்குரியவர்.

கனவுகளை நிறங்களாகக் கரைத்துப் பூசியது போலத் தோற்றந்தருபவை இவரது நிலக்காட்சிகள்.

இதுவரை இருநூறுக்கும் கூடுதலாகக் கீறியுள்ளார். இங்கும்கூட, புனைந்து கீறிய நிலக்காட்சிகளே அதிகம்; உருவப்படங்கள், குறைவு. நிலக்காட்சிகளில் சதுப்பு நிலங்களும், பட்ட மரங்களும் பெருமளவில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

ஒளி, நிழல் பற்றிய இவரது பிரக்ஞா விசேஷமானது. பணிகளையும், பட்ட மரங்களையும் தாண்டிவரும் குரியக்கதிர்கள், நிழல் விழுத்தும் விதம், ரெம்பிராண்டை ஞாபகப்படுத்துகிறது. நிறத்தெளிவிலும், பிரயோகத்திலும் மனசுக்குச் சுகமான அல்லது, மனசில் சீராகப் படிகின்ற, ஏதோ ஒரு குணம் விரவிக் கிடக்கும். இதுதான் இராசையாவின் தூரிசையின் பிரதான பலம். இன்னும், நீர்வர்ணங்கொண்டு கீறிய சிறிய படங்களில், தூரிசை வெகு அநாயாசமாக அசைந்திருப்பது அருமையாகவிருக்கிறது.

நவீன் ஓவியம் பற்றிப் பேசும்போது, உருத்திரிபு மனசைக் கஷ்டப்படுத் துவதாகக் கூறுகிறார். மேலும் பிரபல சிங்கள ஓவியர் முதலியார் அமரசேகர (A. C. G. S. Amarasegere) வின்கருத்துடனும் உடன்படுகிறார்.

“ஒரு குழந்தைக்கு, யானையின் வடிவத்தைச் சிறைத்துக் கீறிப் பழக்கும் போது, காலநகர்வில், அது உண்மையான யானையை நம்ப மறுத்து விடும். ஏனெனில், அது கீறிப் பழ கிய யானை சிறைதந்தது. இதனால் தான், எனக்கு நவீன் ஓவியத்தைப் பிடிக்காது...”

இப்படி அயரசேகர கூறுவாராம். அமரசேகர ஒரு நல்ல இயற்பண்புவாதி; இராசையாவை நிறையப் பாதி த்தவரும்கூட. ஆனால், நவீனபாணி பற்றிய அவருடைய புரிதல் அப்படி!

குழந்தைகள் கீறுவது நவீன ஓவியம் என்று யார் சொன்னது? தவிர, ஒரு யானையின் வடிவத்தைத் திரிப்பது என்பது, நவீன பாணியில், நுட்பமான தேடலின் பின்பு, முன்கூட்டியே திட்டமிட்டு நிகழமுடியுமேயொழிய, பிரக்ஞாயின்றிச் சும்மா யானையின் வடிவத்தைச் சிறைத்துவிட முடியாது.

நவீன ஓவியம் நுண்ணுணர்வு  
செறிந்த நுப்பமான தேடலின்  
பெறுபேறு. அது ரசிகர்களிடம்  
கோருவதும், அதே நுண்ணு  
ணர்வு செறிந்த தேடலைத்தான்!  
பிரக்ஞெயுடன் ஹெப்படும் நவீன  
ஓவியம், ரசிகர்களையும் பிரக்ஞெ  
யோடிருக்கக் கேட்கிறது. இரா  
சையா இனியும் அமரசேக  
ரவை ஞாபகப்படுத்தி கீ  
கொண்டிருக்கக் கூடாது.

□ □ □

கொழும்பு நுண்கலைக் கல்  
லாரியில் பயிற்றப்பட்ட இரா  
சையா, கொழும்பு ரேயல்  
சல்லூரியில் ஓவிய ஆசிரியராக  
இருந்தவர். இலங்கை முத்தி  
ரைப் பணியக் ஓவியக் குழுவில்  
லும் பணிபுரிந்தவர். இது  
வரை, எட்டு முத்திரைகளுக்  
குப் படங் கீறியிருக்கிறார்.  
1968இல் Ceylon Cold Stores  
நிறுவனம் நடாத்திய அகில  
இலங்கை ஓவியப் போட்டியில்  
முதற் பரிசு பெற்றுள்ளார்.  
1985இல், தன்னுடைய 37  
ஓவியங்கள் அடங்கிய தனிநபர்  
கண்காட்சி ஓன்றினையும் அச்சு  
வேலியில் நடாத்தியுள்ளார்.

□ □ □

பிறந்த திகதி: 16-8-1946  
முகவரி:

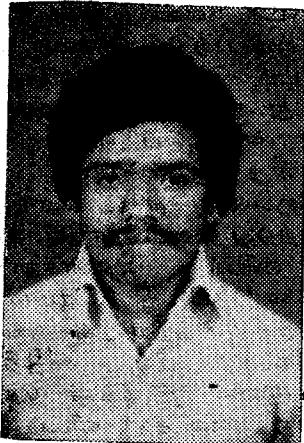
ஆசை. இராசையா

சரல்வடிவித்தியாசாலை

ஓமுங்கை

அச்சுவேலி.

□ □ அருபன்



அருபன்

## கைலாசநாதன் காட்டும் வெளி

அண்ணேந்து பார்க்கிறோம்;  
அடி முடி தெரியாமல் விரிகி  
நது வானம். அந்தப் பெரு  
வெளியில் பறந்து போகும்  
கொக்குகளின் பின்னால், அல்  
லது ஊர்ந்துபோகும் முகில்க  
ளின் பின்னால், நாம் இழுபடு  
கிறோமோ இல்லையோ, ‘வெளி’  
யில் எங்கள் இருப்பு நழுவிப்  
போய்விடுகிறது. அல்லது,  
‘வெளி’ எங்கள் இருப்பை  
விழுங்கிக்கொண்டு விடுகிறது.  
ஒரு பெரும் துயரம் எம்முள்  
ஞும், வெளி முழுதும் வியாப  
கம் கொள்கிறது.

இந்த வெளி — இதுதான்  
கைலாசநாதன் காட்டும்  
வெளி? சொல்லத்தெரியாத  
ஒரு துயரத்தை அல்லது, புதி  
நூத்தை, புதிரை, கைலாச  
நாதன் வெளிக்குள் புதைத்து  
விடுகிறா? சாதனத்தின் ஒரு  
பகுதியை மட்டும் வடிவங்க  
ளால் நிரப்பிவிட்டு, மிகுதியை  
வெளியாக விடும்போது, அந்த  
வெற்றிடத்தின் அர்த்தந்தான்  
என்ன? அந்த வெளி, தற்செய  
லாய் நிகழ்ந்ததா? அல்லது,  
திட்டமிட்டு, வேண்டுமென்றே  
விடப்பட்டதா?

கைலாசநாதனிடம் தான் கேட்க வேண்டும். ஆனாலும், வெளி பற்றிய பிரக்ஞை அவரிடம் இருப்பது தற்செயலானது அல்ல. எமது மண்ணில் இரண்டு புதிய பாய்ச்சல்கள் என்று கருதும்போது, ஒன்று கிருஷ்ணராஜா (K.K.ராஜா), மற்றது கைலாசநாதன். அஞப பாணியில் கைலாசநாதன் கொள்ளும் தீவிரமானது, வெளி பற்றிய அவருடைய பிரக்ஞைக்குரிய சாத்தியப் பாடுகளை அதிகமிக்கச் செய்கிறது. கைலாசநாதனிடம் நிறப் பிரயோகம் குறைவு. நிறங்களையும் பாலிக்கும் போதுதான் குறிப்பிட்ட வெற்றிடம் ஒரு பிரச்சினையாகத் தோன்றும். இந்த வெளியை, இவர் எதிர் கொள்ளும் விதத்தைப் பொறுத்து, இவருடைய வெளி பற்றிய பிரக்ஞையைத் திட்ட வட்டமாக வரையறை செய்யமுடியும்.

கைலாசநாதனின் தூரிகை துரிதமானது; நிதானமான தும்சுட்ட. வடிவங்களுக்கு அப்பாலான வெளியை, ‘வெளி’ யாகவே விட்டு வைக்கிறூர். வடிவ உள்ளடக்கத்தை மட்டும், வலிந்து நிரப்புகிறூர். குறிப்பாக, வடிவ உள்ளடக்கத்தை நிரப்புகையில் பாவிக்கும் கோடுகள், திரும்பத்திரும்பக் கீறப்படுகின்றவைகளாக, கருத்தற்றவைகளாக அமையும்போது, பிரதான கோடுகளை வீரியமிழ்க்கச் செய்து விடும் அபாயமும் உண்டு.

கோடுகள் விஷயத்தில், நுட்பான தெரிவையும் பிரயோகத்தையுந்தான், நவீன ஓவியம் கோருகின்றது.



கைலாசநாதனிடமும் கூட, பிரதான கோடுகள் சக்தி மிக கவை. ஆனால், வடிவ உள்ள டக்கத்தை நிரப்பும் அவசரத் தில், பாவிக்கும் உபகோடுகள் பல படங்களில் சலிப்புட்டு கிண்றன. சில படங்களில் உபகோடுகள் சககோடுகளுடனும் பிரதான கோடுகளுடனும் ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் தொடர்புகள், கேத்திரகணித வடிவங்களை ஞாபகப்படுத்துகின்றன, இது தூரிஷயின் சுடேயச்சையான அசைவு குறித்துச் சந்தேகங்களை உண்டாக்கக் கூடியது.

அடுத்தது சிற்பப் பரங்கான சித்திரங்கள்; வடிவங்களில், தோண்டி எடுக்கப்பட்டதான தோற்றங்கொள்ளும் விதத் தில், வடிவ ஓரங்களை இருட்டாக்கி விடுகிறார். இங்கு சித்திரங்களைச் சிற்பங்களாக அனுபவிக்க முடிகிறது. இது, கைலாசநாதனின் முழு ஆளுமையின் தும் தீவிர வீச்சு என்று கொள்ள முடியும். சிற்பான சித்திரங்கள் இவை! இந்தவகை, சிற்பப்பாங்கான சித்திரங்களை ‘கைலாசநாதனின் அதிசயங்கள்’ என்பது மிகப் பொருத்தம்!

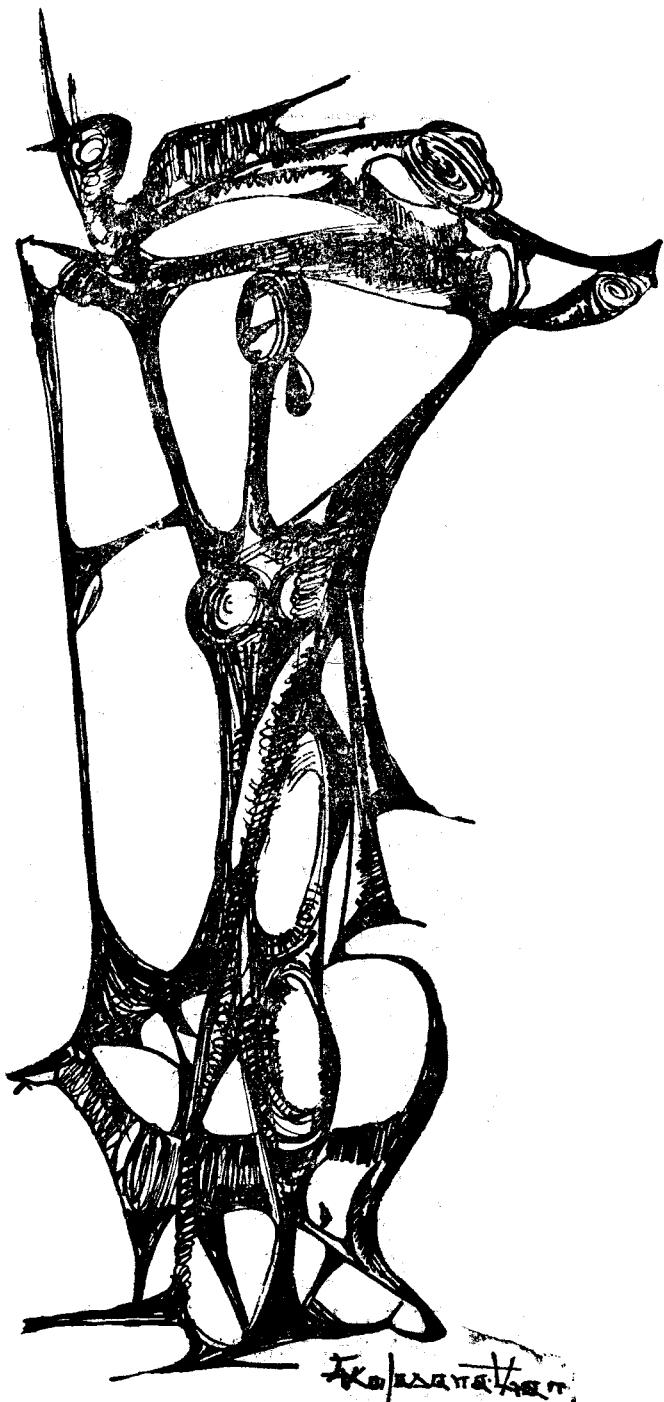
□ □ □

ஐம்பதுக்கும் குறையாமல் கீறியிருக்கும் கைலாசநாதன் சாவகச்சேரி இந்துக் கல்லூரியில் ஆசிரியராகப் பணிபுரிகிறார்.

□ □ □

பிறந்த திகதி: 24. 2. 1956  
முகவரி:

கோ. கைலாசநாதன்,  
மட்டுவில் வடக்கு,  
சாவகச்சேரி



நன்றி : அலை - 23

## பிற்சேர்க்கை

நமது ஓவியர்கள் பட்டியலில் இன்னும் சிலரைக் குறிப்பிட வேண்டியிருக்கிறது. குறித்த பட்டியல் அச் சிடப்பட்ட பிறகே, மேலதிகமாகச் சில தகவல்கள் கிடைத்தன.

சச்சி, கொ ஆகிய இருவரும் பல புத்தகங்களிலும், சஞ்சிகைகளிலும் முகப்பு அட்டைகளில் சித்திரங்கள் வரைந்துள்ளனர்; வேறு விளக்கப்படங்களையும் (Illustrations) வரைந்துள்ளனர். பொதுவாக இவற்றில் 'நவீனத்தன்மை' காணப்படுகிறது. 'சௌ' கோடுகளிலூல் எவியமையாக வடிவங்களை உருவாக்குகிறார்; 'சச்சி'யின் படைப்புக்களிலோ சிதைப்புத் தன்மை நன்றாக வெளிப்படுகின்றது. வர்ண ஓவியங்களை இருவரும் வரைந்திருக்கிறார்களா என்பது, தெரியவில்லை.

விசாகன், இராசரத்தினம் ஆகிய இருவரும் ஓவிய ஆசிரியர்களாக இருந்ததோடு ஓவியங்கள் பலவற்றைப் படைத்ததாகத் தெரிகிறது. ஆனால் பார்வைக்குக் கிடைக்கவில்லை. விசாகன் 'பிளைவூட்' (plywood) பல கைத் துண்டுகளைக்கொண்டும் வடிவங்களை உருவாக்கி யுள்ளார். எமது கலாசாரக் கூறுகளில் வேறோடு நின்றபடி உருவாக்கப்பட்ட அவ் வடிவங்கள் நவீனத் துவரும், உயிர்ப்பும் கொண்டவை.

குரி என்ற இளைஞரின் கார்ட்டூன்கள், சில பத்தி ரிகைகளில் தற்போது வெளியாகி வருகின்றன. கார்ட்டூன் உலகில் நம்பிக்கை தருபவராகத் தெரியும் இவரது படைப்புகள் இனிமேல் விசிவாக அணுகப்பட வேண்டும்.

ஓஓஓ

### 1. ம. கங்காதரன்

10.3.1910 இல் பிறந்த இவர், தல்லூரில் முத்தவிநாயகர் கோவிலருகில் வசிக்கிறார்.

கொழும்பு தொழில்நுட்பக் கல்லூரியில் மூன்றாண்டுகால ஓவியப் பயிற்சியினைப் பெற்றவர். திருநெல்வேலி ஆசிரியர் கலாசாலையில் சிறிது காலம் ஓவிய விரிவு ரையாளராக இருந்துள்ளார்.

கண்ணுடியிலும், திரைச்சிலையிலும் இந்து சமயக் கடவுள் உருவங்களைக் கீறி வருகிறார். சாய வர்ணப் பிரயோகத்திலும், கண்ணுடி ஒனியக் கலையிலும் குறித்த மரபின் தொடர்ச்சியாக இவரை இனங்காணலாம்.

இவர் திரைச்சிலையில் வரைந்த பிள்ளையார் உருவப் படம் ஒன்று கொழும்பு கலாபவனத்தில் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டுள்ளது.

000

## 2. செ. கண்முகநாதன் (சானு)

11.1.1913 இல் பிறந்தவர்.

இறந்த திகதி விபரங்கள் தெரியவில்லை.

சென்னை அரசினர் சித்திரக் கல்லூரியிலும், கொழும்பு தொழில்நுட்பக் கல்லூரியிலும் ஓவியம் பயின்றவர்.

ஓவியங்கள் ஒன்றும் பார்க்கக் கிடைக்கவில்லை.

000

## 3. அ. அம்ரநாதன்

3.11.1923 இல் பிறந்த இவர், கரம்பணைச் சேர்ந்தவர்.

கொழும்பு தொழில்நுட்பக் கல்லூரியில் (1939-41) ஓவியம், பீங்கான் ஓவியம், புகைப்படக் கலை என்ப வற்றில் பயிற்சி பெற்றார்.

உருவப்படங்களும், நிலக்காட்சிகளும் வரைவதில் ஈடுபாடுள்ளவர். சுமார் 200 ஓவியங்களுக்கு மேல் வரைந்துள்ளார். சிற்பங்களும் செய்துள்ளார். ஆனால், தற்போது இவரது சேகரிப்பில் ஒன்றுமே இல்லை.

1961 இல் யாழ். மத்திய கல்லூரியில் தனது படைப் புகளைக்கொண்ட அண்காட்சியினை, நடாத்தியுள்ளார்.

வட்டுக்கோட்டை யாழ்ப்பாணக் கல்லூரியில் ஓவிய ஆசிரியராகக் கடமையாற்றி ஓய்வுபெற்றபோதும், தஞ்சை ஆசிரியர் இல்லாமல்கொண்டுள்ள, தொடர்ந்தும் யாழ்ப்பாணக் கல்லூரியிலேயே பணிபுரிகிறார்.

000

#### 4. தருமு சிவராமு

1939 இல் பிறந்த இவர் திருகோணமலையைச் சேர்ந்தவர்.

நீண்டகாலமாகத் தமிழ்நாட்டில் வசித்துவருகிறார். ஆற்றல்வாய்ந்த கவிஞரும், விமர்சகருமாவார்.

புத்தகங்களிலும், சஞ்சிகைகளிலும் இவரது ஓவியங்கள் வெளியாகி உள்ளன. லினோகட் (linocut) ஓவியங்களையும் செய்திருக்கிறார்.

1971 ஜப்பாகியில் கண்டியிலுள்ள பிராண்டிய நட்புறவுக் கழகத்தில், இவரது ஓவியக் கண்காட்சி நடைபெற்றிருக்கிறது.

ஓஓஓ

#### 5. ரீமா

23.3.1957 இல் பிறந்த இவர் யாழ். அத்தியாடியைச் சேர்ந்தவர்.

முறையான பயிற்சியேதும் இல்லாதபோதும், ஆர்வத்தினால் தொடர்ந்க வரரிகிறார்.

பெருமபாலான தனது ஓவியங்களால் வெள்ளித் தர்ணைக் கறுப்பாக்கி இவர் உருவங்களைப் படைத்திருப்பது, ‘பதிப்பு ஓவியமோ’ என்ற மயக்கத்தைத் தரக்கூடியது.

1986 புரட்டாசியில் யாழ். சம்பத்திரிசியார் கல்லூரியில் நடைபெற்ற கண்காட்சியோன்றில், இவரது ஓவியங்கள் முதன் முறையாகக் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தன.

## நன்றியுரை

---

‘ஓல்லார் மாற்கு சிறப்பு கலர் ஒன்றினைத் தயாரிக்க விரும்புகிறோம். அதில் அவரது ஒவியங்கள், சிறபங்களின் படங்களும் இடம்பெற வேண்டும். அதற்கு, உங்கள் ஒத்துழைப்பும் தேவை’ என்று நாம் ஒற்றியதுமே, ‘மாற்கு மாஸ்டர் எம் மத்தியில் வாழும் சிறந்ததோர் ஒவியர். அவரைக் கொரவிப்பதில் நானும் பங்கு கொள்ள விரும்புகிறேன். வேண்டிய ஒத்துழைப்பினை நல்குவேன். இயன்றளவு வர்ணப் படங்களாகவும், கறுப்பு - வெள்ளீப் படங்களாகவும் மலரில் இடம்பெறச் செய்யலாம்’ என, உற்சாகமூட்டியவர் திரு. தவம். (தமிழ்ப் பகுதிகளில் offset தயாரிப்பில் ஈடுபடும் ஒரே ஒருவர்; புத்தக அட்டைகள், சுஞ்சிகை அட்டைகள், போஸ்டர்கள் என்று, இன்று இங்கு ஏற்பட்டுவரும் வளர்ச்சிக்குக் காரணமானவர்.) சொன்னதுபோலவே, மிகவும் நெருக்கடியான காலகட்டத்திலும், சாதன வசதிகள் குறைந்த நிலையிலும், மிகவும் நல்ல முறையில் — இப்போது நீங்கள் பார்த்து அனுபவிக்கும் நிலையில் — அவர், படங்களைத் தயாரித்துத் தந்துள்ளார்.

இம்மலரின் முழுமைக்கும் சிறப்புக்கும் மேற்குறித்த ஒவிய, சிறப்பு படங்கள் இன்றியமையாதன. இப்பணியில் தவத்துடன் சேர்ந்து உழைத்தவர்கள் M. தங்கராசா, பாஸ்கரன், K. ஜெயகுமார் ஆகியோர்.

இத்தகைய மலர் ஒன்றினைத் தயாரிக்க நிதியுதவி வேண்டுமெனப் பலரை அணுகின்றோம். ஒரு சிலர் நீங்கலாக, ஏனையோர் தமது சொந்தப் பிரச்சினைகள் மத்தியிலும் உதவியுள்ளனர். அவர்களுக்கு நாம் மிகவும் கடமைப்பட்டிருக்கிறோம். அவர்களின் உதவியின்றேல், இம்மலர் இன்று சாத்தியமாகியிராது.

இம்மாதிரியான நிதியுதவி, பெரும்பாலும் குறித்த விஷயத்தில் ஒருவருக்கு இருக்கக்கூடிய ஈடுபாடு, அல்லது நிதியுதவி கேட்டுச் செல்லவருடனை அறிமுகம் என்ற அடிப்படையிலேயே சாத்தியமானது என்பது தெரிந்ததே. அந்த வகையில், நிதியுதவியினைப் பெற்றுத்தருவதில் மிகுந்த ஆர்வத்துடனும், சிரமம் எடுத்தும் உதவியவர்கள் இருவர். ஒருவர், திரு எஸ்.ஆண்தராசா; சமூக, பொருளாதார, கலை-இலக்கிய வளர்ச்சிகளில் உண்மையான அக்கறைகொண்டு, பல்வகையிலும் பணிகளை மேற்கொண்டுவரும் இவர், மிகுந்த ஒத்துழைப்பை கூறுகிறார். அந்தப் பகுதி, குடும்பங்கள், வில்வரத்தினாம்; நாடறிந்த கவிஞர். எமது கலை-இலக்கிய முயற்சிகள் எல்லாவற்றிலும் ஆத்மார்த்தமாக ஈடுபடுபவர். சமீப காலமாக, எம்மைப்போலவே நால் வெளியீடுகளில் — மிகுந்த சிரமங்களின் மத்தியில் — ஈடுபட்டுவருபவர். இவ்வருவரினதும் ஒத்துழைப்பு இல்லாதிருப்பின, இத்தனை சிறப்பாக இம்மலரினைக் கொணர்ந்திருக்க முடியாது. இந்த வரிசையில் மேலும் இடம் பெற வேண்டியவர்கள் திரு. ஜெகநாதன், நண்பர்கள் சி.கிருஷ்ண முர்த்தி, மு. புஷ்பராஜன் ஆகியோர்.

பதிப்புத்துறையில் உள்ளடக்கத்தின் தரம் என்பதோடு, அச்சமைப்பிலும் அக்கறைகொண்ட—புத்தகத் தயாரிப்பினையும் ஒரு கலையாகக் காணும் — நாம், இம்மலர் ஒவியம், சிறப்பம் பற்றிய நூலாதலின், மேலும் சிறப்பாக அமைவதின் அவசியத்தை உணர்ந்தோம். அதனால், அச்சகத்தினரிடம் எமது கோரிக்கை (*demands*) உச்சமாக இருந்தது. எனவே, ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் அதிகம் உழைப்பும் நேரமும் அச்சகத்தினரிடமிருந்து கோரப்பட்டன. அதனைப் பொறுமையுடன் எதிர்கொண்டு, எமது அக்கறையைத் தமது அக்கறையாக்குக்கொண்டு N. E. P. அச்சகத்தினர் ஒத்துழைத்தனர்; அவர்கள் அதைவரதும் ஒத்துழைப்பின் பயனாக்கிவே, இம்மலர் புதுப்பொளிவுடன் வெளிவந்துள்ளது.

‘நாமும் நமது ஒவியர்களும்’ பகுதி இல்லையனில், இம்மலர் மிகுந்த குறைபாடுடையதாக அமைந்திருக்கும். அது சம்பந்தமான விபரங்களைத் திரட்டுமுன், நமது ஒவியர்களை அறிவுதில் வழிகாட்டியவர்கள், ஒவியர் மாற்றுவும் சிரித்திரன் சுந்தரும். இவர்கள் இருவருடனும் நாலைந்து சுந்தரப்பங்களில் கலந்துரையாடியதன் மூலமே, நமது ஒவியர்கள் பற்றிய அடிப்படைத் தரவுகளும், சிறப்பம்சங்களும் தெரியவந்தன. மாற்கு, சுந்தர் இருவரையும் தொடர்ந்து, இந்த விஷயத்தில் உதவியவர் திரு. க. கணக்காபதி. இம்மூவருடனுள் கலந்துரையாடல்களினுரடாகவே, நாம் யார் யார் பற்றியெல்லாம் எழுதலாம் என்ற முடிவுக்கு வரமுடிந்தது. (எனினும் கட்டுரைகளில் குறைபாடுகள் இருப்பின், அவற்றிற்கு அவர்கள் எவ்விதத்திலும் பொறுப்பல்லர்.) இம்மூவரும் வெவ்வேறு சுந்தரப்பங்களில், எமக்காகப் பல மணி நேரங்களைச் செலவிட்டு, அடிப்படைத் தரவுகளையும், ஆக்கபூர்வமான ஆலோசனைகளையும் வழங்கியள்ளனர்.

மேலும் ஒவியர்கள் அம்பலவாணர் இராசையா, ஆசை. இராகையா, கோ. கைலாசநாதன் ஆகியோர்களையும் சுந்தித்துக் கலந்துரையாடியதோடு, அவரவர் ஒவியங்களையும் பார்வையிட்டதன் அடிப்படையிலேயே, அவர்கள் பற்றிய கட்டுரைகள் (வர்ணம் - 27, 28, 29, 30) எழுதப்பட்டுள்ளன. அண்மையில், ஒவியர்கள் ம. கங்காதரன், அ. அமிர்தநாதன் இருவரையும் சுந்தித்தோம்.

மேற்குறித்த சுந்திப்புகளின் அடிப்படையில், வர்ணங்கள் - 26, 27, 28, 29, 30 கட்டுரைகளை எழுதியதோடு, இம்மலரின் lay-out இனையும் அமைத்து உதவியவர் நண்பர் அருபன்.

ஒவியர் மாற்கு, தமது ஒவியங்கள், சிறபங்கள் பலவற்றையும் படத்தெடுத்து, இம்மலரில் பிரசரிக்க அனுமதி அளித்துள்ளார்.

தமது எத்தனையோ வேலைகளுக்கு மத்தியிலும் 3, 4 நாட்களை ஒதுக்கி, மொட்டியானி பற்றிய கட்டுரையை (வர்ணம்-22) தமிழாக்கம் செய்து தந்தவர் திரு. ஜோ. பத்மநாதன்.

இம்மலையில் இடம்பெற்றுள்ள கட்டுரைகளுடன் காணப்படும் ஒவிய - சிற்பக் கலைஞர்கள், ஒவியங்கள், சிறபங்களின் Blocks அனைத்தினையும் சிறந்த முறையில் தயாரித்துத் தந்தவர்கள் சித்திராலயாவினர்.

இம்மலர்த் தயாரிப்பில் அவ்வப்போது ஆலோசனைகள் வழங்கியவர் மயிலங்கூடலூர் திரு. பி. நடராசன்.

மேற்கூறிய அனைவரினதும் ஒத்துழைப்பின் பெறுபேறே இம்மலர். அணைவருக்கும் எமது ஆழந்த நன்றிகள்.

## பிழைதிருத்த

பக்கம்	வரி	பிழை	திருத்தம்
10	33	Amirtha Sher Gil	Amirtha Sher-Gil
13	10	வீணையைப்போல	வயலினையைப்போல
13	12	சீறியிருப்பது	சேகரித்திருப்பது
18	33	முன்கூட்டியே	முன்கூட்டிய
25	கடைசிவரி	இனைப்பில்	இனைப்பில்
28	12	இனைக்க முடியுமா	இனைக்க முடியுமா
31	10	வெங்கலச்	வெண்கலச்
32	பட விளக்கம்	பொலிவும் வரைவும்	பொலிவும் வரைவு
47	23	இந்து	இந்த
48	13	ஒட்டோவியம்	ஒட்டோவியம்
55	19	ஏக்கத்	ஏற்கத்
61	19	1942 இல்,	1942 இல்
65	06	தமது	நமது
66	வர்ணம்	71	17
66	02	அக்டமி	அக்கடமி
67	28	கிடத்தவற்றை	கிடைத்தவற்றை
88	6,7	தியோடர் வான் கோவுக்கு	தியோடருக்கு வான் கோ
89	27	கிளறச் செய்வன	கிளரச் செய்வன
93	25	Shelley	Shelley
94	33	சௌகான்	சௌகானின்
95	11	கண்முன்	கண்முன்
95	20	(fauve) மங்கலான	மங்கலான (fauve)
101	26	நவீனபாணிக்	'கியூபில்' பாணிக்
102	14	ஜேசப்	ஜோசப்
108	14	அளிந்து	அழிந்து
112	26	முசப்பு	முகப்பு

### குறிப்பு :

வர்ணங்களிற்குத் தொடர் எண்களை இடுகையில் நிகழ்ந்த தவறு காரணமாகவே, வர்ணம் - 21 எண்பது விடுபட்டுள்ளிட்டது.

□ □

பக்கம் 62இல் இடம்பெற்றுள்ள 'திருமணத் தம்பதி' படம் தெளிவற்றிருப்பதனால், அப்படம் 'குவர்னிக்கா' படத்தின் பின்புறத்தில் மீண்டும் பிரசரிக்கப் பட்டுள்ளது.

□ □

நவீன ஓவியம், அண்ணளவாக இசைக்கு ஒப்பானது. இரண்டுமே, செய்திக்கறல் என்பதை விடவும் அரூபத்தன்மை சார்ந்தனவாகும்; அடையாளங்காணவோ அல்லது இனங்காணவோ கூடிய எந்தவொரு நிலைமையினையும் குறிப்பவையும் அல்ல. ஒரு வகையில், அரூப ஓவியம் 'ஜாஸ்' (Jazz) இசையைப் போன்றது. ஒரு படைப்பின் ஒத்திசை, மனோநிலை என்ற வரையறைகளுக்குள் இரண்டுமே, தேடலையும் சமயோசித்ததையும் கொண்டிருக்கும். இரண்டுமே எந்தச் சந்தர்ப்பத்திலும் கட்டுப்பாட்டை மீறுத ஒரு வகைச் சுதந்திரத்தை உடையன. அந்தச் சுதந்திரமானது கட்டுக் கோப்புக்குள் வரையறுக்கப்பட்டதாக — அல்லது சிலர் கூறுவது போல் கட்டுக்கோப்பால் உயர்த்தப்பட்டதாக — இருக்கும்.

கலையின் வரைவிலக்கணம் பற்றிச் சௌலான் பிள்வருமாறு கூறினார்: முன்னேருபோதும் இல்லாத ஒன்றினைப் படைப்பதே கலையின் உண்மையான பணியாகும். மாருக, இருக்கும் பொருள் ஒன்றினைச் சிறைசெய்வதோ (capture), மறுபதிப்புச் செய்வதோ (reproduction) அல்ல. கலைக்கு வரைவிலக்கணம் கூறுவது என்பது இயலாததொன்றாகும். அப்படி வரைவிலக்கணம் கூற முடியுமா அல்ல, அதன்பினர் கலை என்று ஒன்றிருக்க முடியாது. ஏனெனில், அப்போது அது மறுபதிப்புச் செய்யக்கூடியதாகிவிடும்; தனித்துவமான படைப்பாக இராது.

வரைவிலக்கணப்படி, எந்தவொரு அரூபக் கலைப்படைப்பும், வெளியே இருக்கும் 'உண்மை'ப் பொருளிலிருந்து (real object) ஒரளவுக்கொனும் வேறுபட்டது. மாருக, தனக்கேயுரியதான ஒரு யதார்த்தத்தினை அது படைக்கிறது.

முன்புற அட்டை : திருமுகம்

பின்புற அட்டை : சுய உருவப்படம்:

இந்தப் பக்கத்திலும், பின்புற அட்டையிலும் காணப்படும் மேற்கோள்கள் Robert Myron, Abner Sundell ஆகியோர் எழுதிய Modern Art in America என்ற நூலிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை.

## தமிழியல் வெளிப்பீடுகள்

1. ஊரடங்கு வாய்வு  
(ஸ்ரூதி பத்திரிகையில் 1984ஆம் ஆண்டு வெளியான  
ஆசிரியத் தலையங்களுக்கான 63இன் தொகுப்பு)  
ந. சுபாரத்தினம்  
சென்னை, ஜூன், 1985.
2. அக்ஸிரேக்டுப் போன அம்மாவுக்கு  
(31 கவிதைகளின் தொகுப்பு)  
ஹம்சதவனி  
சென்னை, ஒகஸ்ட், 1985
3. மரணத்துறை வாழ்வேறும்  
(31 கவிஞர்களின் 82 அரசியல் கவிதைகள்)  
யாழிப்பாணம், நவம்பர், 1985
4. இந்துப் பண்பாடு : சில சிந்தனைகள்  
(‘வேடி’ இராமநாதன் நினைவுச் சொற்பொழிவு – 1985)  
கா. கெலாசநாத குருக்கள்  
சென்னை, செப்டெம்பர், 1986
5. யுகங்கள் கணக்கல்லர்  
(பதின்மூன்று சிறுக்குதைகளின் தொகுப்பு)  
கவிதா  
சென்னை, நவம்பர், 1986

# ART PATRONS

who helped in this publication

**Dr. M. K. Muruganandan**

Manthikai

POINT PEDRO

**Kavaloor Ilakkiya Vaddam**

KAYFS

**S. Sabalingam**

PARIS

**Dr. S. Ilanko**

NEW ZEALAND

**Omegaa Travels & Tours**

Thiruchelvam Street

Kondavil East

KONDAVIL

**Manoharan & Vettivel**

Engineers - Contractors

Urumpirai Junction

URUMPIRAI

**Palmyrah Development Board**

JAFFNA

**K. Kanagaraja, J.P.**

Milkwhite Scap Works

JAFFNA

**Pungudutivu — Nainativu M. P. C. S. Ltd.**

PUNGUDUTIVU

**The Blue Ribbon**

Kachcheri - Nallur Road

JAFFNA

**Apiramy**

Palaly Road

TH RUNELVELY

**Sundharson**

Market View

MANIPAY

**Chettiar Bros**

K. K. S. Road

JAFFNA

**Farmers Stores**

Distributor : Anglo - Asian Fertilizer Ltd.

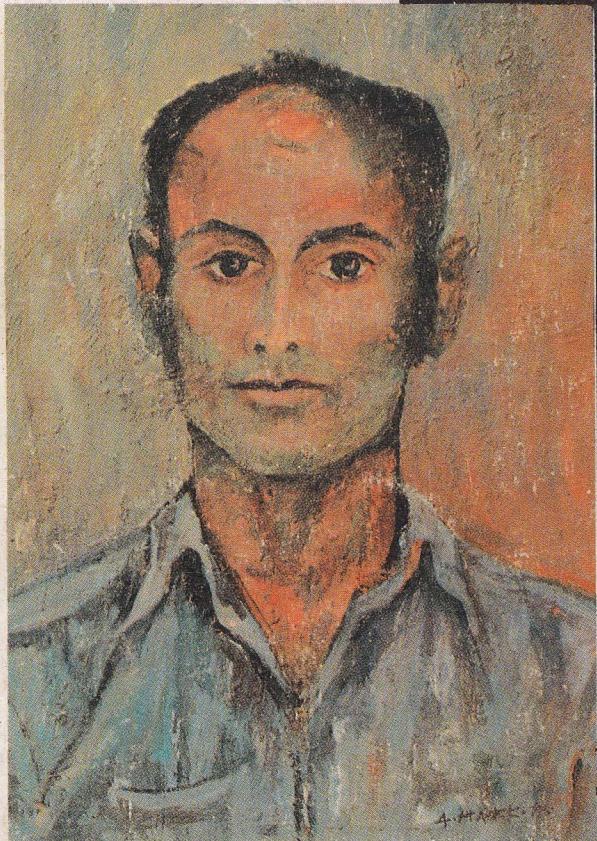
K. K. S. Road

CHUNNAKAM

**Thilagaa Stores & Mills**

VAVUNIYA

**COVER DONATED BY:**  
**LIONS CLUB, JAFFNA**  
**LIONS CLUB, VADDUKODDAI**



தன்னுள் கிளர்ந்தெழும்  
 உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தவே,  
 நான் ஓவியன் வரைகிறேன்.  
 நான் ஓவியனின் அர்த்தங்  
 களைப் பார்வையாளர்கள் எல்லா  
 நூரங்களிலும் தெளிவாகப் புரி  
 ந்துகொள்வதில்லை. ஒரு சந்தர்ப்  
 பத்தில் பிக்காஸோ கூறினார் :  
 “எனக்கு ஆங்கிலம் தெரியாது.  
 எனவே, எந்தவொரு ஆங்கில  
 நூலும் எனக்கு வெறுமையா  
 கவே இருக்கும். அதனால், ஆங்கில  
 மொழியென்று ஒன்று இல்லை  
 யென அர்த்தமாகாது. மேலும்,  
 எனக்கு என்ன தெரியாது  
 என்பதை நான் உணர்ந்து  
 கொள்ள முடியாதாயின், அதற்காக  
 என்னைத் தவிர வேறேவ  
 ஷரியும் குறைக்காறுவானேன் ?”

குருவீடு